EL ASALTO A LA CULTURA

Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War

STEWART HOME

VIRUS
editorial

Título original:
The Assault on Culture
Utopian Currents from Lettrisme to Class War,
Aporia Press/Unpopular Books, 1988; 2ª ed., AK Press,
Edimburgo, 1991

Foto de la cubierta: Nacho Goyttre (gracias especiales a Roger por cedernos su Caperucita para la ocasión)

Diseño de la cubierta: SCCPP.ORG

Maquetación: Virus editorial

Traducción del inglés: Jesús Carrillo y Jordi Claramonte

Primera edición en castellano: noviembre de 2002

Copyright © Stewart Home
Copyright © de la presente edición:
Lallevir SL/VIRUS editorial
C/Aurora, 23 baixos
08001 Barcelona
T./Fax: 93 441 38 14
C/e: virus@pangea.org
http: www.viruseditorial.net

Impreso en:
Imprenta LUNA
Muelle de la Merced, 3, 2.º izq.
48003 Bilbo
T. 94 416 75 18
C/e: luna-im@teleline.es

ISBN: 84-96044-04-1
Depósito legal:

Índice

Agradecimientos 9
Prefacio 11
Introducción a la edición inglesa 13
Introducción a la edición polaca 21
1. COBRA 41
2. El Movimiento Letrista 49
3. La Internacional Letrista (1952-1957) 57
4. El Colegio de Patafísicos, el Arte Nuclear y el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa 65
5. Del Primer Congreso Mundial de Artistas Liberados a la fundación de la Internacional Situacionista 71
6. La Internacional Situacionista en su fase heroica (1961-2) 79
7. De la pobreza teórica de los legítimo especto-situacionistas y del estatus de la Segunda Internacional 97
8. Declive y caída de la crítica especto-situacionista 103
9. Los orígenes de Fluxus. El movimiento en su periodo «heroico» 111
10. El auge de la estética fluxus despolitizada 121
11. Gustav Metzger y el Arte Auto-Destructivo 129
12. Los Provos holandeses, la Kommune 1, los Motherfuckers, los Yippies y los White Panthers 137

13. Mail-*art* 145
14. Más allá del mail-*art* 153
15. Punk 163
16. El Neoísmo 175
17. Class War 189
Conclusiones 201
Epílogo 209
Anexo: Palingénesis de la vanguardia 211
Siglas 222
Bibliografía selecta 223
Índice alfabético de nombres 229

Quisiéramos dedicar la edición de este libro al compañero Carlos Barona, muerto en accidente en marzo de 2000, cuya última colaboración con Virus fue precisamente la propuesta de publicación de la obra que tenéis en vuestras manos.
el colectivo vírico

«Nuestro proyecto es hacer la revolución cultural a través de una asalto total a la cultura, echando mano, colectivamente, de cualquier instrumento, cualquier energía y cualquier canal a nuestro alcance [...] nuestra cultura y nuestro arte, la música, los periódicos, los carteles, nuestra ropa y nuestras casas, el modo en que caminamos y hablamos, el modo en que nos dejamos crecer el pelo, la manera en que fumamos porros, follamos, comemos y dormimos. Todo ello contiene un único mensaje y ese mensaje es: LIBERTAD.»

John Sinclair,
Ministro de Información, Panteras Blancas

«Francamente, todo lo que él pedía era una oportunidad para congraciarse con los Panteras Negras y sacar a la luz al hombre que había detrás. Hart tenía razón. Había blancos activamente comprometidos en la dotación de medios, actuando de consejeros legales y en el apoyo a la «célula». Eran conocidos como liberales. Algunos de ellos no eran más que honestos ciudadanos, cuya intención era cumplir las directrices del alcalde cuando decía que la paz sólo se podía conseguir mediante la colaboración desinteresada entre los millones de personas que constituyen la población políglota de Nueva York. Otros, por el contrario, estaban comprometidos con la anarquía, siendo sus fines inmediatos la destrucción y la revuelta civil. También estaba, por supuesto, la mafia, cuyos tentáculos pretendían obtener un trozo del pastel del lucrativo tráfico de drogas. Los porros y el ácido no eran suficientes. Querían caballo y coca, los narcóticos que todo militante utilizaba.»

Richard Allen, *Demo*
(New English Library, Londres, 1971)

«Debería quedar claro que la creación de una contracultura —algo en sí azaroso e imprevisible— tiene, sin embargo, profundas consecuencias políticas. Ya que, aunque el sistema pueda absorber en último término cualquier tipo de política, independientemente de lo anarquista o radical que ésta sea (mediante la abolición de la censura, la retirada de Vietnam, la legalización de la marihuana), ¿hasta cuándo puede soportar el impacto de una cultura que le es extraña, una cultura que tiene como fin la creación de un tipo nuevo de hombre?

Richard Neville, *Play Power*
(Jonathan Cape, Londres, 1970)

Agradecimientos

A Gabrielle Quinn por traducir del italiano material de investigación. A Simón Anderson, D. C., A. D., Mick Gaffney, Rene Gimpel, P. G., Pete Horobin, John Nicholson, Steve Perkins, Paul Sieveking, Stefan Szczelkun, Jayne Taylor, F. T. Michael Tolson, Andrew Wilson y Tom Vague por proveerme de material que de otro modo me hubiera sido inaccesible. A Ed Baxter, Peter Kravitz y M. S. P. W. por leer el borrador y realizar numerosas sugerencias para su mejora. Al profesor Guy Atkins, Vittore Baroni y Ralph Rumney por responder con entusiasmo a mis preguntas durante la investigación. A los miembros de la Biblioteca Británica y de la Biblioteca de la Tate Gallery por sus valiosa ayuda durante el curso de mi investigación. A varios de los autores citados en la bibliografía a quienes he plagiado descaradamente ciertos pasajes e ideas.

Prefacio

Aquellos que lean este texto lo comprenderán mejor si tienen en cuenta el tipo de lectores para los que ha sido escrito. Éstos son, en primer lugar, gente ya involucrada en un tipo de actividad relacionada con la tradición que el texto describe. En un segundo lugar, estaría un público que, por la razón que sea, está interesado en la misma aunque no participe en ninguna de sus manifestaciones contemporáneas.[1] El texto está concebido para ser entendido por estos últimos, siempre que asuman que el autor escribe desde una posición de compromiso. Debería pues tenerse en cuenta que, a pesar de que algunas de las ideas aquí descritas sean relativamente oscuras, tuvieron una influencia considerable en los entornos en que surgieron.

El texto contiene citas bastante largas con el fin de dar al lector una idea del tipo de material del que se está tratando y, de paso, ahorrarle tiempo y esfuerzo al autor. Debe entenderse que tales citas son tomadas como ilustración de una idea concreta y que, en pro de la brevedad, el autor se abstiene de explorar en su totalidad todas las contradicciones y elementos que éstas puedan contener.[2] Por ejemplo, la introducción comienza con una cita de la sección americana de la Internacional Situacionista (IS). He usado esta cita porque da cuenta de que un situacionista rechazaría, por ridículo, el modo en que su movimiento es tratado en este texto (aunque tal reacción no pruebe que tal tratamiento sea ridículo).

La misma cita contiene una serie de afirmaciones en gran medida discutibles; por ejemplo, la frase «se opone y, por lo tanto, es lo mismo que». Si tomamos un ejemplo diferente del utilizado por la IS: «Ghana compite con Rusia en los Juegos Olímpicos», deducir de ello que ambos Estados son equivalentes es caer en una grosera generalización sin sentido.[3]

Siempre que ha sido posible se ha incluido la fecha y lugar de nacimiento de los individuos mencionados en el texto, pero la dificultad de compilar información biográfica de los protagonistas de este estudio impide toda sistematicidad al respecto.

Notas:

1. El primer párrafo de esta presentación es claramente una excepción, ya que fue escrito para ser leído por tal audiencia secundaria.
2. En especial, podrían extraerse fácilmente las ideas de Henry Flynt, Gustav Metzger, COUM Transmissions, Pauline Smith, Vittore Baroni y Tony Lowes, y demostrarse su carácter contradictorio y ridículo.
3. Como se demostrará a lo largo del texto, una de las estrategias teóricas de los diversos grupos situacionistas —y especialmente de la facción debordista— era hacer pasar groseras generalizaciones como hechos incontestables. Esto daba lugar a una propaganda muy efectiva a la vez que a una atroz pobreza teórica. Por ejemplo, Debord escribe en *La sociedad del espectáculo*: «El turismo, la circulación humana considerada en tanto consumo, un producto de la circulación de mercancías, no es sino, fundamentalmente, el lujo de ir a ver algo absolutamente banal. La organización económica de las visitas turísticas a los lugares es ya una garantía de su equivalencia. La modernización misma que eliminó el tiempo del viaje ha eliminado también la realidad del espacio».

Introducción a la edición inglesa

«Este mundo en que vivimos intenta cobijar bajo sus alas cualquier gesto radical por extremo que éste sea. El carácter vanguardista de su subcultura sirve para hacer parecer como si la IS se opusiera y, por lo tanto, fuera lo mismo que Regis Debray, y éste lo mismo que los Panteras que, a su vez, serían lo mismo que el Partido de la Paz y la Libertad, y éste lo mismo que los Yippies, que serían lo mismo que la Liga para la Libertad Sexual, y así sucesivamente. Entre los Barb, Rat, Good Times*, etc., no hay diferencia alguna. El mismo viejo espectáculo en un nuevo mercado.»*

«La práctica de la teoría», sección americana de la Internacional especto-Situacionista.
Incluido en *Situationist International,* 1, Nueva York, 1969.

Si el término «arte» adoptó su significado moderno en el siglo XVIII, entonces debemos admitir que cualquier tradición de oposición a él debe datar de dicha época o ser posterior.

En la Grecia antigua y en la Europa medieval, la categoría «arte» abarcaba una multitud de disciplinas, muchas de las cuales han sido reducidas hoy al estatus de «artesanía». Las actividades que han reservado para sí el título de arte son las que ejercen hoy los hombres (sic) de «genio».

El arte ha asumido la función de la religión, no únicamente en tanto forma última (y en último término incognoscible) de conocimiento, sino también en tanto forma legítima de expresión emocional masculina. El artista «masculino» es considerado un genio por expre-

sar sentimientos considerados tradicionalmente «femeninos». «Él» construye un mundo en el que el hombre queda heroizado al desplegar rasgos «femeninos»; mientras que la mujer es relegada a un insípido lugar subordinado.[1] La «bohemia» está colonizada por varones burgueses, algunos de ellos poseídos por el «genio», que suelen comportarse de un modo excéntrico. Las féminas burguesas que adoptan un comportamiento similar al del «artista varón» son tachadas de histéricas, del mismo modo que los proletarios de cualquier sexo que se comportan de tal modo simplemente están «mal de la cabeza». Tanto en su práctica como en su contenido el arte es específico de un género y de una clase. Aunque sus defensores proclamen que el arte es una «categoría universal», no están diciendo la verdad. Cualquier análisis del público que asiste a las galerías y a los museos puede demostrar que el «disfrute» del «arte» está casi exclusivamente restringido a individuos pertenecientes a los grupos con mayores ingresos.[2]

Puesto que el concepto de «arte» se ha proyectado como categoría retrospectivamente sobre los iconos religiosos de la Edad Media, no es de extrañar que aquellos que se oponen al mismo se sitúen dentro de un «movimiento utopista» que, a su vez, pretende remontar su origen a las herejías medievales. *A posteriori*, es muy fácil reconocer una tradición ininterrumpida que emanaría de la secta del Espíritu Libre y que se diseminaría a través de los escritos de Winstanley, Coppe, Sade, Fourier, Lautremont, William Morris, Alfred Jarry hasta el Futurismo y Dadá; y después, por medio del Surrealismo, hasta el Letrismo y los diversos movimientos situacionistas, Fluxus, el Mail-*art*, el Punk, el Neoísmo y las diferentes modas anarquistas contemporáneas. Al adoptar esta hipótesis —sin preocuparnos sobre si tal perspectiva es «históricamente correcta»— convertimos

dichos fragmentos en una historia dotada de sentido. Sea o no factualmente válida nuestra ficción, ésta nos ayuda igualmente a entender fenómenos totalmente dispares.

Mientras que las versiones medievales de este movimiento utopista se han interpretado tradicionalmente como expresión de un sentimiento religioso, cuando nos trasladamos al siglo XX, éste pasa a ser considerado como de naturaleza primordialmente artística. Tal categorización refleja el carácter reduccionista de las estrategias académicas, ya que la tradición utópica siempre ha buscado la integración de todas las actividades humanas. Los herejes de la Edad Media pretendían abolir el papel de la Iglesia e implantar el cielo en la tierra, en tanto que sus equivalentes del siglo XX han buscado acabar con la separación social enfrentándose simultáneamente a la política y a la cultura.[3]

El giro discursivo que se produjo en esta tradición con el Futurismo fue consecuencia del desarrollo de la tecnología moderna y de los sistemas de transporte de masas. Con el fin de satisfacer las demandas ideológicas de sus amos, los historiadores han tratado tradicionalmente el Futurismo como un movimiento artístico más de los que tuvieron lugar con el cambio de siglo. Pero éste iba más allá de la pintura, la poesía y de la música, lanzándose a producir ropa y arquitectura «futuristas» y, lo que es tal vez más importante, a proyectar una política «futurista» sin solución de continuidad con el resto de las actividades «futuristas» dentro de un redescubierto concepto de «totalidad». («Vivimos ya en lo absoluto, porque hemos creado una velocidad eterna y omnipresente», *Primer Manifiesto Futurista*) Tachar la política futurista de fascista, tal como comúnmente se hace, es incorrecto. En sus inicios, el Futurismo estaba influido principalmente por los escritos de Proudhon, Bakunin,

Nietzsche y, sobre todo, de George Sorel. («¡Que vengan los alegres incendiarios de dedos quemados![4] ¡Aquí están! ¡Aquí están! [...] ¡Venga! ¡Prended fuego a las estanterías de las bibliotecas! ¡Desviad los canales para inundar los museos! [...] ¡Oh, qué alegría ver los viejos y gloriosos lienzos arrastrados por esas aguas, descoloridos y hechos jirones! ¡Tomad vuestras piquetas, hachas y martillos y demoled, demoled sin piedad las venerables ciudades!»; *Primer Manifiesto Futurista*.)

En su momento álgido, Dadá daría a los utopistas una teoría y una práctica más coherentes que el Futurismo. Dadá se inició en Zúrich, pero se desarrollaría en Berlín. En el manifiesto *¿Qué es el Dadaísmo y qué hace en Alemania?*,[5] Richard Huelsenbeck exigía la «introducción del desempleo progresivo a través de la mecanización total de todos los campos de actividad» y el establecimiento de «un consejo asesor dadaísta para la remodelación de la vida en todas las ciudades de más de 50.000 habitantes». En su texto, incluido *En Avant Dada: una historia del Dadaísmo* (1920),[6] Huelsenbeck dejaba clara la relación de su «versión» del utopismo con el «arte» al afirmar que «El dadaísta considera necesario alzarse contra el arte porque se ha puesto en evidencia su carácter fraudulento en tanto válvula de seguridad moral». Continuaba diciendo: «Dadá es el bolchevismo alemán. El burgués debe ser privado de la oportunidad de comprar el arte para su legitimación. El arte debería tirarse a la basura y Dadá luchará por ello con toda la vehemencia que le permite su limitada naturaleza».

En un texto posterior, *Dadá vive* (1936), Huelsenbeck nos da pistas de por qué los historiadores han considerado a Dadá como un mero movimiento artístico. Nos dice: «En París, Tzara eliminó del Dadaísmo su ingrediente creativo e intentó competir con otros movimientos artísticos [...] Dadá es eterno, es un *pathos*

revolucionario enfrentado al racionalismo del arte burgués. En sí mismo no es un movimiento artístico. Citando al canciller alemán, el elemento revolucionario de Dadá fue siempre más importante que el constructivo. Tzara no inventó el Dadaísmo, ni siquiera lo llegó a entender realmente. Bajo su influencia, Dadá se convirtió en París en algo de uso privado para unos pocos hasta convertirse sus acciones en algo casi *snob*».

El Dadá parisino acabó denominándose Surrealismo. Bajo este título se convirtió en la expresión más degenerada de la tradición utopista en los años inmediatamente anteriores a la guerra. Mientras que el Dadá berlinés rechazaba tanto el arte como el trabajo (temas posteriormente recogidos por la Internacional Situacionista), los surrealistas abrazaron la pintura, el ocultismo, el freudianismo y muchos otros tipos de mistificación burguesa. De hecho, si el Surrealismo se considerara como un movimiento por derecho propio, en vez de una degeneración de Dadá, debería ponerse en tela de juicio cualquier tipo de relación entre él y la tradición utopista que aquí estudiamos.

Los rasgos esenciales del utopismo del siglo XX toman su forma de estos movimientos de la época de pre-guerra. Los partisanos de esta tradición no sólo pretendían la fusión del *arte* y la *vida*, sino la integración de todas las actividades humanas. Criticaban la segregación social y proponían la totalidad. A partir de los años 20 en adelante, los utopistas tomaron conciencia de pertenecer a una tradición que se remontaba a Dadá y al Futurismo, y fueron conscientes de que en siglos anteriores «creencias» similares se habían manifestado bajo la forma de herejías religiosas. El elemento de autogestión (*samizdat*) presente en esta tradición le permite permanecer —al menos parcialmente— autónoma de las instituciones culturales y comerciales de la sociedad rei-

nante. Por esta razón, el Neo-Dadá neoyorkino y el *nouveaux realisme* que se organizó en torno a la crítica y al mundo de las galerías no puede considerarse como parte de esta tradición, a pesar de que los «historiadores» del arte a menudo los tratan como derivaciones históricas de Dadá. Ni siquiera el Grupo Zero, que empleó la autogestión y la organización de sus propias exposiciones, puede considerarse como utopista en tanto que sus actividades se limitan a lo artístico.

Durante el siglo XX, aquellos que se han adherido a los principios de la utopía han trabajado a caballo entre el «arte», la «política», la «arquitectura», el «urbanismo» y el resto de especialidades que surgen de la separación disciplinar. Los utopistas buscan «crear» un mundo «nuevo» donde tales especializaciones no existan.

Doy por asumido a lo largo del texto que el lector entiende que, aunque los movimientos aquí descritos se posicionan en contra del capitalismo consumista, emergen de sociedades basadas en dicha organización y que, por ello, no escapan enteramente a la lógica del mercado. Esto es particularmente evidente en la obsesión que muchos de ellos manifiestan por el concepto de innovación, reflejo perfecto de la «lógica del desecho» inherente a una sociedad basada en una obsolescencia planificada. Sin embargo, los movimientos de que me ocupo no siempre fracasan en su intento de *romper* con la *ideología* de la sociedad dominante, y aunque a menudo se ocupan de los mismos temas que la *cultura seria*, lo hacen desde una perspectiva diferente.[7]

Debería tenerse en cuenta que, aparte de emerger de la sociedad dominante, estos movimientos toman forma —al menos en parte— como reacción a un largo periodo de glaciación bretoniana, cuya influencia negativa en la tradición utopista no fue menor de lo que lo fueran los efectos de la estalinización en el movimiento obrero.

No he tratado por extenso la relación entre la tradición utopista y los modos de organización dominantes porque creo que el lector contemporáneo es perfectamente capaz de llevar a cabo dicha comparación sin mi ayuda. Debo, sin embargo, hacer énfasis en el hecho de que no por haber aislado ciertos movimientos de la totalidad de la actividad social, considero que tales movimientos existen de un modo aislado. Mi intención es ofrecer una breve historia de un fenómeno político-cultural —cuyos *logros* han permanecido hasta la fecha o ignorados o totalmente mistificados en el mundo angloparlante—, más que dar una descripción global de la posición que ocupan respecto a la sociedad dominante.

Notas:

1. Ver «Great Art and Great Culture», capítulo de Valerie Solanas, *SCUM Manifesto* (Olympia Press, Nueva York, 1968). Jayne M. Taylor ha elaborado este argumento en conversaciones con el autor.
2. Para un análisis detallado de la relación entre arte, clase social y profesión, ver Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Taurus, Madrid 1988).
3. El término «arte» se utiliza en este texto según acepciones contradictorias. Cuando se usa en sentido estricto, se refiere a la alta cultura de las clases altas. Sin embargo, algunos sobre quienes escribo lo usan para significar una producción cultural que les posiciona frente a la cultura de la clase dominante. En tanto que no hay un vínculo fijo entre significante y significado, el término «arte» en su uso corriente y popular tiende a denotar *cultura culta* (la alta cultura de la clase dominante). Este significado está implícito —más que explícito— en la percepción popular del arte como expresión del *genio individual*. Desarrollaré este punto en el capítulo 7.
4. «Charred» significa a la vez jornalero y quemado, ambivalencia que se pierde en la traducción castellana (N. T.).
5. Hay una reciente edición en castellano: R. Huelsenbeck, *En Avant Dada. El Club Dadá de Berlín*, alikornio ediciones, Barcelona, noviembre 2000 (N. T.).
6. Este manifiesto fue co-firmado por Raul Hausmann.
7. Grant Kester, en la entrega de octubre de 1987 del *New Art Examiner*, comentaría lo siguiente respecto a uno de los movimientos de los que aquí me ocupo: «El Neoísmo es particularmente importante porque enlaza con muchos de los mismos temas retomados en la obra postmoderna reciente. La crítica de la "originalidad" y la comercialización adoptada por artistas como Sherrie Levine y Jeff Koons, sin embargo, emana del mundo del arte mismo por basarse en la producción de objetos artísticos. El Neoísmo, al contactar con Fluxus y las raíces situacionistas que dan prioridad a actividades no objetuales, ofrece un valioso modelo alternativo. El Neoísmo logra proponer una crítica convincente de la mercantilización de la producción artística, a la vez que sostiene un sistema de apoyos que le permite un proceso continuado de diálogo teórico y práctico».

Introducción a la edición polaca*

Todos aquellos que no estén familiarizados con el tema de este libro harían bien en leerse esta nueva introducción después de haber acabado el resto del texto. Aunque no puedo dejar de estar satisfecho de que este trabajo se traduzca y se publique en diferentes idiomas, pienso que haría algo completamente diferente si tuviera que ponerme ahora a escribir un tratado sobre los movimientos descritos en estas páginas.

El libro fue escrito a finales de 1987 y publicado en el verano de 1988, en una época en la que era difícil para los lectores ingleses acceder a la información sobre grupos tales como los situacionistas o Fluxus. Desde entonces, se han celebrado varias exposiciones retrospectivas dedicadas a estos movimientos y se han publicado numerosos catálogos. Además, han aparecido dos monografías en inglés sobre los situacionistas, dos en francés y una más en alemán. Una buena cantidad de material situacionista que aún no había sido traducido se ha publicado recientemente en inglés, y la moda por ese tipo de libros no parece que vaya a decaer.

Mientras que los historiadores anglo-norteamericanos de la cultura parecen ahora estar encantados de afirmar que Fluxus y la Internacional Situacionista (IS) fue-

* Nota editorial: Tanto la «Introducción a la edición polaca» de *El asalto a la cultura*, como el anexo, «Palingénesis de la vanguardia», no figuran en la edición original inglesa y han sido incluidas en la presente edición a sugerencia del autor.

ron los grupos de vanguardia más importantes de los 60, resulta sorprendente lo escaso del material comparativo entre ambos movimientos que se ha publicado. Da la impresión de que la mayoría de los expertos prefieren tratarlos como áreas especializadas que no se interfieren ni se mezclan.

Pese a que este libro trata de ambos grupos, uno de sus puntos débiles es que, aun destacando algunos paralelismos entre los dos movimientos, no consigue enfatizar suficientemente el hecho de que, a través de Gustav Metzger y el Destruction In Art Symposium (DIAS), encontramos coincidencias y solapamientos entre los individuos mismos que pertenecieron a estas vanguardias. Metzger, por supuesto, participó en el *Festival of Misfits* [festival de inadaptados] y estaba en contacto con otros artistas fluxus, algunos de los cuales estaban también implicados en el DIAS. Sus conexiones con la IS son menos directas pero, aun así, pueden ser detectadas en la figura de Constant, viejo componente de COBRA y teórico del Situacionismo, quien estuvo a la cabeza del los provos holandeses al tiempo que participaba en el DIAS.

Otra conexión entre el DIAS y la IS es Enrico Baj. Pese a que Baj nunca fue miembro de la IS, formaba parte del sustrato del cual ésta surgió, habiendo participado en el Movimiento por una Bauhaus Imaginativa de Asger Jorn, el grupo que, tras fundirse con la Internacional Letrista (IL), daría origen a la IS. Baj también se interesó por el mail-*art*, originado en el ámbito fluxus, dedicándole un capítulo entero en su libro *Impariamo la pittura* (Rizzoli, Milán, 1985). De hecho, Metzger invitó a los especto-situacionistas a participar en el DIAS, pero, como era de esperar, los debordistas rechazaron cualquier tipo de relación con el evento.

Se podrían tal vez rastrear otros puntos de unión entre los situacionistas y Fluxus a través de Alexander

Trocchi, miembro de la IL y la IS. A partir de él se abrirían dos rutas: en primer lugar, las conexiones *beatnik* de Trocchi que se remontan a los años 50. Por otro lado, su relación con los medios underground de Londres de los 60, cuando intentaba infructuosamente sacar adelante el Proyecto Sigma.

Además de por no poner de relieve estos vínculos, el libro también falla por no hacer una neta distinción entre la vanguardia y los movimientos underground, siendo así que aquélla tiende a ser mucho más coherente ideológicamente que éstos. Aparte de contar con un mayor rigor crítico, la vanguardia reúne a grupos mucho más reducidos y exclusivos que los que aglutinan los movimientos underground, apenas estructurados. La IS constituía, claramente, un grupo de vanguardia, del mismo modo que sucedía con las diversas tendencias que se integraron en ella.

Fluxus se inició como un movimiento de vanguardia, pero acabó degenerando en una corriente underground. Los provos holandeses, los motherfuckers, King Mob, los yippies, los mail-*artistas*, punks y Class War demuestran una mentalidad más cercana al underground que a la vanguardia. A pesar de que los fundadores del grupo habían intentado crear un movimiento underground antiideológico llamado No-Ismo, los jóvenes francocanadienses que recogieron el reclamo de Dave Zack, Al Ackerman y Maris Kundzin transformaron las ideas de sus mentores y, al hacerlo, reinventaron la vanguardia para la generación postpunk. Este proceso, que suponía un giro de 180 grados, dio lugar a la tendencia rebautizada como Neoísmo. Por ser, quizás, el único grupo de vanguardia genuino del periodo que va de 1975 a 1985, los neoístas tienen muchas posibilidades de ser canonizados como parte de la tradición que va del Futurismo y Dadá a los situacionistas y Fluxus.

Posiblemente debido a que los integrantes de la vanguardia aspiran a lo que H. Billington describe como una «simplificación radical», la historia de grupos como los neoístas y los situacionistas tiende a aparecer aún más distorsionada que la de los movimientos underground cercanos a ella. Obviamente, este proceso ha sido particularmente agudo en el caso de la IS, pero también ha sido un factor muy importante en la historización del Neoísmo. Un caso ejemplar es el capítulo que dedica a este movimiento el libro de Geza Perneczky *A halo* (Hettorony Konyvkiado, Budapest, 1991).

En este texto se trata del Neoísmo como si éste ya tuviera la madurez que alcanzó a partir de 1984, cuando los tres de Portland fundaron el movimiento como No-Ismo en 1978. El libro, además, le dedica una atención desmesurada a Istvan Kantor y a mí mismo, a costa de no ofrecer una historia más ajustada del grupo en su conjunto. Debido a su condición de emigrante húngaro, acaso resultara Kantor de particular interés para los lectores de este libro publicado en Budapest, mientras que yo cumplía la función de vincular de un modo sencillo la teoría neoísta con la de la IS.

El Situacionismo ha sufrido una suerte historiográfica similar y gran parte del material publicado acerca de la IS demuestra aversión —o ignorancia— por los miembros de la misma procedentes del centro y el este de Europa. Por otro lado, en el mundo angloamericano existe una confusión total en lo que respecta al modo en que un puñado de radicales anglófonos llegaron a asimilar las ideas situacionistas.

Según la leyenda, los que «inventaron» el Punk eran ex miembros del grupo situacionista británico King Mob, que habrían abandonado la causa revolucionaria para dedicarse a pervertir la última crítica contra el capitalismo, convirtiéndola en un modo de ganar dinero. La realidad es bastante diferente. Los cuatro miembros de lo que fue durante un periodo breve la sección inglesa de la IS formaban parte del ambiente anarco-*freak* de Notting Hill, al oeste de Londres. Su comprensión del Situacionismo estaba filtrada por la cultura pop, el anarquismo, el *black power*, el underground y muchas cosas más, como se puede advertir en sus traducciones —sumamente libres— de los textos situacionistas franceses. Cuando la sección inglesa fue expulsada del seno de la IS, formaron King Mob con Dave y Stuart Wise. Más que situacionista, King Mob era una imitación de los motherfuckers de Nueva York. Algunos de los que luego serían activos en la primera escena punk tenían relaciones de amistad con los miembros de King Mob y con otros activistas de Notting Hill. Puede que contribuyera dicha conexión a que algunos de los aspectos más salvajes de la contracultura de los 60 se incorporasen al Punk, pese a que ninguna de las ideas que pasó de una generación a la otra eran explícitamente situacionistas. Que ésta era incluso la opinión oficial de los debordistas queda claro en un comentario bastante explícito de la *Internationale Situationiste* 12: «un grupo de colgados llamados King Mob [...] pasa, bastante equivocadamente, por ser ligeramente pro-situacionista».

Los problemas de historización de la IS se hicieron evidentes en la exposición retrospectiva de su trabajo que se organizó en 1989. La muestra fue realizada de tal modo que quedaran satisfechos los deseos chauvinistas de los tres diferentes mercados nacionales. Así, en París la exposición concluía más o menos con las revueltas de Mayo del 68, en Londres con el punk-rock británico y en Boston con la pintura situacionista norteamericana.

Aunque las protestas de aquellos que se oponían a la idea de una retrospectiva situacionista no tenían mucho sentido —si la IS no hubiera deseado ser historiada

mediante exposiciones, el grupo no habría depositado documentos en los museos—, fue una pena que la muestra fuese completamente deformada por consideraciones nacionalistas.

La mayoría de lo que ha sido escrito sobre la IS no consiste sino en la narración de las anécdotas de una historia mitificada. Incluso el periodista norteamericano que intentó romper este círculo vicioso, adoptando una técnica de asociación libre, demuestra sobre todo las deficiencias de su propia imaginación al recurrir una y otra vez a los episodios clave de Estrasburgo, Mayo del 68, etc. En *Lipstick Traces* (Secker & Warburg, Londres, 1989), Greil Marcus se mueve sin esfuerzo de John of Leyden (hereje religioso de la Edad Media) a Johnny Lydon (pseudónimo bajo el que Rotten cantó para los Sex Pistols), y no ya sólo porque los dos nombres sonaran de un modo similar, sino, sobre todo, porque para el autor constituyen una historia alternativa mas radical y *guay*. El resultado es un higiénico árbol genealógico situacionista del que se han eliminado los sucesos más desagradables, los cuales deberían haber aparecido en el discurso de libre asociación utilizado por Marcus. Por ejemplo, el Consejo para la Liberación de la Vida Cotidiana, que pasó a ser la sección americana de la IS, operaba desde el apartado postal 666 de la Stuyvesant Station en Nueva York; 666 es, naturalmente, el número de la Bestia o Satán. De igual modo, Sid Vicious (bajista de los Sex Pistols) asesinó a su novia en el Hotel Chelsea de Nueva York, que muchos años antes había albergado reuniones del Ku Klux Klan.

Se pueden trazar numerosos paralelismos entre la IS y la extrema derecha. Muchos grupos reaccionarios no sólo escriben de una forma similar al estilo especto-situacionista, sino que también recurren a los mismos temas. Extractos de propaganda ultraderechista, convenientemente

censurados y sacados de su contexto, podrían pasar como textos debordistas. Tomemos por ejemplo un fragmento del conocido autor antisemita Douglas Reed: «El poder del dinero y el poder revolucionario han sido establecidos y dotados de formas falsas pero simbólicas ("capitalismo" o "comunismo"), y ciudadelas perfectamente definidas ("America" o "Rusia"). El cuadro ofrecido para alarmar convenientemente a la mentalidad de la masa es de una enemistad y confrontación vacía y sin esperanza [...] Tal es el espectáculo públicamente representado a las masas. ¿Pero y si hombres similares y con un propósito común gobernaran en ambos campos, con la pretensión de cumplir sus ambiciones mediante el choque entre estas masas? Creo que cualquier diligente analista de nuestra época descubriría que éste es el caso». C. H. Douglas suena incluso más marcadamente debordista en el *Social Crediter* del 17 de julio de 1948: «Ideas e incluso párrafos enteros [...] que primero ven la luz en el *Social Crediter*, pueden ser leídos con cada vez mayor frecuencia en varias publicaciones y revistas [...] casi siempre sin referenciar».

El parecido entre la retórica reaccionaria y la IS se debe, en parte, a que los debordistas se encontraron a sí mismos inmersos en la misma jungla política que chiflados económicos como el Mayor Douglas y su movimiento *Social Credit*. La IS plagió gran número de eslóganes que ya habían sido populares entre los herejes cristianos de la Edad Media. Las ideologías religiosas de donde habían surgido estos epigramas eran violentamente antisemitas, y esto nos proporciona otro ángulo desde el cual podemos mirar la relación de la IS con la derecha racista. Es extraordinario que Marcus no acertara a mencionar esto, máxime teniendo en cuenta que cita un trabajo —*The Pursuit of The Millenium*, de Norman Cohn (ed. Rev. Oxford, Nueva York, 1970)— que trata explícitamente del contenido antisemita de las herejías feudales.

Volviendo de nuevo a la técnica de libre asociación, aunque Marcus no la usa mucho, el procedimiento puede ciertamente producir resultados interesantes. Por ejemplo, Charles Radcliffe, miembro de la sección inglesa de la Internacional especto-Situacionista, comparte su nombre con el jacobita que, se cree, fundó la primera Logia Masónica en París, asumiendo el papel de primer Gran Maestre en 1725. Pensar en la IS bajo los términos de una organización masónica arroja luz sobre el funcionamiento del grupo. No había ningún procedimiento de solicitud para aquellos que desearan unirse a la Internacional Situacionista, siendo la pertenencia un privilegio ofrecido sólo a aquellos a los que se considerase merecedores de tal honor. Asger Jorn se muestra ansioso por disipar la idea de que la IS es un versión moderna de los *Iluminati*, tal y como escribe en *Situationiste Internationale* 5 (Diciembre 1960): «Los situacionistas rechazaron de forma unánime la petición de ayuda hecha en el libro de Pauwels y Bergier *The Morning of The Magicians*, para el establecimiento de un instituto de investigación en ciencias ocultas y la formación de una sociedad secreta para aquellos que sean capaces de manipular las condiciones de vida de sus contemporáneos».

A pesar del rechazo de Jorn a la propuesta de Bergier y Pauwels, los situacionistas estaban fascinados por lo oculto, aspecto del movimiento que ha sido generalmente pasado por alto por los defensores más recientes de la IS. Pero tal y como Graham Birtwistle hace notar en su libro *Living Art* (Reflex, Utrecht, 1986), aunque «no hay evidencia de que Jorn se asociara a ningún movimiento teosófico de forma comparable a su pertenencia al Partido Comunista [...] su interés por las tradiciones esotéricas fue algo más que un mero pasatiempo, lo que en sus últimos trabajos se hace más evidente simultáneamente a la mengua en la ortodoxia de su marxismo». Cuando a Jorn se le preguntó si era un shaman, en una entrevista de 1963, él replicó: «Bueno, ¿y cómo va a contestar uno a esto? [...] ¿no conoces a los shamanes?»

James Webb dedicó algunos párrafos a los situacionistas y al misticismo en su libro *The Occult Establishment* (Open Court, Illinois, 1976). Entre otras cosas, hizo notar que: «La "sociedad del espectáculo" es vista como causa y efecto del sistema de producción, pero podría simplemente expresarse como maya; es decir, la ilusión que debe de ser superada. En toda la evolución desde el Surrealismo hasta el Situacionismo ha permanecido constante la idea de ir mas allá de las apariencias. El ocultismo tradicional y el misticismo concuerdan muy bien con esta posición. Los nuevos revolucionarios no olvidan a sus maestros. En la última declaración de André Breton acerca del Surrealismo citó al esoterista René Guenon, que comenzó su carrera como discípulo de Papus. El situacionista *Traité de Savoir Vivre* (1967), de Raoul Vaneigem, incluye un capítulo con el mismo título que uno de los libros de Guenon».

Desde el ensayo de Ivan Chtcheglov de 1953, *Formulary for New Urbanism*, con sus referencias a Campanella («ya nunca más habrá un Templo del Sol») hasta los escritos recientes de Debord, el círculo situacionista ha estado obsesionado con lo oculto, el misticismo y las sociedades secretas. Los editores de la revista postsituacionista *Here and Now* ya apuntaban esto cuando publicaron una parodia de un collage de Debord en la portada de su doble número 7-8, donde se resaltaba con especial hincapié una colmena rosacruz. En él se incluía una crítica del libro de Debord *Commentaires sur la Société du Spectacle*, ilustrada con un retrato de Adam Weishaupt, el fundador de los *Illuminati* en el siglo XVIII. El equipo editorial de *Here and Now* parecía suge-

rir que la IS había surgido de tres tradiciones diferentes: una artística, otra política y una tercera que ha sido ampliamente ignorada, la de lo oculto y la sociedades secretas. Teniendo en cuenta que la mayoría del conocimiento «secreto» en realidad es más no-verbal que «secreto», resulta apropiado que Mike Peters y sus amigos hicieran alusión a esta influencia no reconocida mediante el uso de dibujos.

Llegados a este punto, resultaría quizás esclarecedor volver a la entrevista realizada en 1978 a Ettore Sottsass Jr., quien formaba parte del entorno en que se formó la Internacional Situacionista: «Siempre estuve interesado en las culturas antiguas, la egipcia, la sumeria, la centroamericana y la judía [...] culturas que han dejado rastros en nuestra memoria, desde la magia a la religión y el fanatismo; tecnologías de vida que no siempre son racionales, al modo de las de Occidente, y que progresan mediante un constante entrenamiento del cuerpo y la mente». Por supuesto, Sottsass rompió con el círculo de Jorn y Debord justo antes de la fundación de la IS, y hoy en día este italiano es más conocido por las máquinas de escribir que diseñó mientras trabajó para Olivetti y por muebles que produjo con Menphis. Sin embargo, sus posiciones son típicas de aquellos que pertenecieron a la IS, incluso después de que el movimiento se dividiese en las facciones rivales «cultural» y «política».

Del mismo modo que los situacionistas, la Red Neoísta tomó bastante de la mitología de las sociedades secretas y ocultas. Florian Cramer ha investigado este punto. En una carta al autor, Cramer afirma que la Cábala fue una influencia fundamental en los escritos del neoísta John Berndt: «Berndt cita el concepto de la "gematría", que es igualar las palabras con el valor numérico de sus letras [...] Otros neoístas, como tENTATIVELY a cONVENIENCE, han producido trabajos basados en esta técnica

oculta. Usted hace notar en *El Asalto a la Cultura* que tENTATIVELY sustituía la "e" por "nn" en alguno de sus textos: "n" es la catorceava letra del alfabeto, la suma de los dígitos del catorce da cinco como resultado. En *The Flaming Steam Iron* Berndt escribe que la percepción de la incoherencia total lleva a una nueva coherencia (si "no hay dos cosas semejantes" entonces "cualquier cosa es cualquier cosa"), dando como resultado la materialización de Monty Cantsin. Éste es el verdadero problema que concierne a la Cábala. Y Berndt continúa: "El universo cosmológico neoísta está basado en la casa de los nueve cuadrados". El cuadrado es el símbolo cabalístico de Dios y su nombre de cuatro letras es YHWE».

El neoísta escocés Pete Horobin me contó una vez que la activista de Montreal Kiki Bonbon tomó el vocablo «neoísmo» de un texto del famoso mago Aleister Crowley. La identidad múltiple Monty Cantsin, que fue adoptada por muchos miembros de la Red Neoísta, hacía referencia explícita al movimiento medieval del Libre Espíritu. El nombre significa literalmente lo que dice: *Monty Can't Sin!* [Monty no puede pecar; N.T.]. Esta herejía, muy común en la era feudal, decía, en resumen, que como Dios estaba en todas partes, todos éramos Dios; y como Dios no podía pecar, no existía el pecado. El infierno era simplemente la represión de nuestros deseos; mientras que la blasfemia, la embriaguez y la fornicación eran actos de santidad.

El Neoísmo trataba sobre todo de transformar el modo en que se percibe la vida cotidiana, en un intento de subvertir el consenso general sobre la realidad. Una anécdota del 8.º Festival Internacional Neoísta en Londres nos sirve para ilustrar este hecho mucho mejor que cualquier teoría: el último día del evento, dos húngaros llamaron a la puerta de la sede central neoísta y preguntaron si podían entrevistar a Istvan Kantor. Peter Horo-

bin les informó que Kantor había regresado a Montreal. Después de un poco de guasa, los dos individuos fueron invitados a entrar en el edificio y se les condujo a la habitación de abajo, donde me encontraba trabajando en un documento sonoro. Los húngaros vestían abrigos largos y parecían una caricatura de un agente del KGB. Su coartada era que trabajaban para una revista juvenil de Budapest y habían volado a Londres exclusivamente para hacer un reportaje sobre el Neoísmo. Teniendo en cuenta que era Horobin quien había organizado el festival, él mismo se ocupó de explicar de qué iba el evento, mientras yo respondía algunas cuestiones acerca de mi implicación en el movimiento. Tanto Horobin como yo nos negamos a que los «periodistas» nos hiciesen fotografías. Los húngaros entonces pidieron permiso para fotografiar el edificio. Tras dárselo, empezaron a tomar instantáneas de paredes, puertas y ventanas.

En ese momento, tENTATIVELY a cONVENIENCE bajó y se encontró con todo el follón. Tras ser informado de que los visitantes eran «periodistas», tENT se ofreció para posar. Sin embargo, no quiso que la fotografía fuera de su cara, sino que debía mostrar el signo de interrogación invertido que se había afeitado en la parte de atrás de la cabeza. Cuando uno de los húngaros se dispuso a apuntarle con la cámara, tENTATIVELY le dijo que esperase porque quería que el signo de interrogación apareciera sin invertir en la foto. Entonces tENT intentó ponerse cabeza abajo. Después de fingir que era incapaz de hacerlo, se puso de pie y dijo que tenía otra idea: si se sujetaba la cámara al revés, ¡el signo de interrogación aparecería sin invertir en la foto! Los húngaros, obedientes, hicieron lo que les dijo.

Del mismo modo que los letristas, los neoístas ensayaban nuevos modos de ser, pudiendo observarse interesantes paralelismos entre la relación del neoísmo y el

movimiento plagiarista/Huelga de Arte con el papel que tuvo el Letrismo en tanto precursor de la Internacional Situacionista. Este libro no incluyó los diferentes festivales de Plagiarismo o la Huelga de Arte porque hubiera sido prematuro escribir acerca de ellos en 1987. Estuve muy activamente involucrado en los diversos grupos plagiaristas/Huelga de Arte y lo que yo pueda decir sobre ellos puede encontrarse en cualquier otra parte. John Berndt, Florian Cramer, Geza Perneczky y varios otros han intentado apropiarse del trabajo que produje después de romper con el Neoísmo a favor de este otro movimiento más actual, estando especialmente interesados en presentar como neoístas los últimos números de mi revista *Smile*. Esto posiblemente se deba a que deseen mostrar al Neoísmo como la última vanguardia posible. Berndt, por ejemplo, creó pósters que rezaban «Cuidado: Stewart Home todavía es un neoísta», y ha sugerido que dentro del Neoísmo yo hice de Henry Flynt como Dave Zack respecto a George Maciunas.

Sin duda, los viejos camaradas se van amargando a medida que la vanguardia de los 80 va entrando en los libros de historia convenientemente distorsionada. Podemos encontrar un ejemplo de este proceso en la obra de referencia en lengua inglesa acerca del anarquismo más usada hoy en día. En *Demanding The Impossible*, de Peter Marshall (Harper Collins, Londres, 1992), se lee: «Inspirado por los situacionistas y la teoría anarquista, emergía a finales de los 80 otro grupo postpunk antiautoritario [...] revistas como *Smile*, *Here and Now* y la más erudita *Edinburgh Review*. Gran parte de los nuevos textos libertarios caen dentro de la tradición rimbombante y dadaísta de declamación poética. Funden realidad con ficción, historia con mito, y oponen lo primitivo a lo civilizado. Más que recurrir a la agit-prop, intentan politizar la cultura y transformar lo cotidiano».

En la tercera edición del *Glossary of Art, Architecture and Design since 1945,* de John A. Walker (London Library Association, 1992), se encuentran datos igualmente distorsionados acerca de los movimientos neoísta y plagiarista. Aunque de forma sorprendente, cuando el Victoria and Albert Museum organizó la exposición llamada «Smile: Una revista de múltiples orígenes» (Londres, marzo-agosto 1992), el catálogo que la acompañaba, escrito por Simon Ford, fue bastante acertado.

Quisiera ahora dar marcha atrás en el tiempo y comentar algunos de los problemas asociados con la historización de Fluxus. Tal y como observa Henry Flynt en su ensayo «Mutations of the Vanguard: Pre-Fluxus, during Fluxus, late Fluxus» (incluido en *Ubi Fluxus, Ibi Motus 1990-1962*, catálogo de la exposición de Fluxus en la bienal de Venecia de 1990): «Durante el proceso en el que se transformó Fluxus en una mera exposición de museo, se han producido una sorprendente cantidad de manipulaciones en su historia [...], siendo eliminadas todas sus proclamas radicales con excepción de las menos pretenciosas. Por otro lado, un escisión genuina de Fluxus como fueron los neoístas ha sido apartada de la historia oficial de Fluxus porque sus miembros eran más gente underground que artistas de mercado».

Flynt continúa defendiendo que el «capo» de Fluxus, George Maciunas, estaba obsesionado con la idea de organizar la totalidad de la vanguardia; aunque, obviamente, la mayor parte de la misma, como los movimientos situacionista y de destrucción en el arte, escapaban a su control. Sin embargo, tal y como deja claro *Mutations of the Vanguard*, la mayor parte de la escena neoyorquina operó de forma independiente a Maciunas durante el periodo de posguerra, y sólo fue incorporada a Fluxus gracias a una labor de prestidigitación por parte de académicos, comisarios y artistas ansiosos por encontrar un

lugar dentro de la industria cultural. Irónicamente, muchos de estos incorporados de última hora a Fluxus tuvieron más éxito que el círculo de Maciunas durante los 60, pero en la actualidad se ven a sí mismos reclamando su pertenencia a este movimiento «históricamente importante», una vez que han decaído sus respectivas carreras individuales; mientras que lo que fue un grupo marginal se ve ahora beneficiado por los «caprichos» de la moda. Los paralelismos entre la historización de Fluxus y la Internacional Situacionista son destacables. Mientras que a finales de los 60 y principios de los 70 se consideraba a Daniel Cohn-Bendit y el Movimiento 22 de Marzo como pioneros de las revueltas de Mayo del 68 en Francia, veinticinco años más tarde, un grupo de entusiastas fans ha logrado transformar con éxito la imagen de los numéricamente insignificantes debordistas: se ha pasado de considerarlos unos ideólogos quejicas, marginales e impotentes a verlos como actores clave dentro del drama. ¡Hay que joderse!

Volviendo a Flynt, quisiera ahora abordar brevemente la crítica que hace en su texto respecto a que, después de 1968, ya no hubo necesidad de una vanguardia. Flynt argumenta básicamente que, una vez que él hubo desarrollado su crítica del arte y abandonado este área de actividad a cambio del *brend* —aunque paradójicamente continuó su trabajo como artista a finales de los 80—, la vanguardia era ya un anacronismo. Si bien «brend» suponía una concepto más avanzado que la idea simplista de Debord del arte como un contenido esencialmente radical que había sido deformado por su envoltorio burgués, la formulación necesariamente subjetiva del modelo flyntiano le impide actuar como la última palabra en vanguardia para nadie excepto para su propio autor. De hecho, el movimiento de la Huelga de Arte de finales de los 80 tomó elementos de la crítica a la cultura realizada

por Flynt, Metzger, etc., apañándoselas para propagar esta apasionante trama con mucho más éxito que cualquier grupo de vanguardia anterior.

Quedándonos en el pasado más inmediato, otro movimiento no abordado en las páginas del libro que tenéis entre mano fue la Alternativa Naranja, centrada en Wroclaw. Esta ausencia se debe a que las noticias de lo que Waldemar Frydrych y su círculo estaban haciendo no llegaron a mis oídos hasta después de que viera la luz la primera edición inglesa de este libro. A raíz de la publicidad generada por la exposición situacionista de 1989, a algunos autores les pareció bien hacer referencia de pasada a la Alternativa Naranja como situacionistas polacos. Esto hubiera sido un poco exagerado ya que, basándonos en la escasa información disponible en inglés y tal como dejan claro unos pocos informes sobre el grupo de Wroclaw que aparecieron en la prensa occidental, la Alternativa Naranja tuvo más en común con las tradiciones underground de los provos holandeses y los yippies americanos que con las pretensiones de vanguardia de la IS.

Una acción en particular de este grupo les sonará bastante a aquellos familiarizados con la contracultura occidental de los 60. Se cuenta que durante una manifestación celebrada en diciembre, miembros de la Alternativa Naranja se disfrazaron de Santa Claus, causando una gran confusión entre los miembros de la autoridad local. Cuando la policía acorraló a los manifestantes, acabaron deteniendo también a varias personas que estaban desempeñando su trabajo disfrazados de tal guisa. Dos décadas antes, miembros del grupo de los motherfuckers de Nueva York entraron en unos grandes almacenes disfrazados también de Santa Claus y comenzaron a regalar sus productos, ofreciendo al público el espectáculo de ver cómo la policía quitaba los juguetes a los niños y detenía a Papá Noel. Algunos miembros de King

Mob se entusiasmaron tanto con el éxito de este escándalo que lo repitieron en Londres. Sin embargo, si bien es cierto que algunos activistas de la Alternativa Naranja tenían familiaridad con las teorías debordistas y la contracultura occidental de los 60, desarrollaron claramente una praxis que reflejaba su particular situación social.

Hoy en día, existen otros grupos que han tirado del legado de la vanguardia y de los movimientos underground descritos en este libro. Un ejemplo es Immediast Undeground, radicado en los EE.UU. Personalmente, no me impresionan mucho; su propaganda es poco más que una interminable sucesión de las típicas palabras de moda: «Tratando con la Ecología de la Coerción»; «Congresos de Usuarios de Red»; «Correspondencia, Arte Postal e Intercambio»; «Hacking»; «Apropiarse de los Media»; «Crear Bibliotecas de Producción Pública»; «Disfrutar de los Medios Públicos y de un Estado Abierto». La Anti-Copyright Network (ACN) es un grupo internacional que trabaja en un ámbito similar: distribuyendo panfletos y pósters subversivos por todo el mundo. Las proclamas de la ACN son más modestas que las de la Immediast Underground, pero sus actividades tienen más sustancia.

La Asociación Psicogeográfica de Londres (LPA) fue al principio tan sólo un nombre sacado de la manga durante la conferencia fundadora de la Internacional Situacionista, para que las actas sonasen más pomposas. En 1992 el grupo se hizo realidad. Me percaté de este hecho al recibir un panfleto que rezaba: «VIAJE DE LA ASOCIACIÓN PISCOGEOGRÁFICA DE LONDRES A LA CUEVA DE ROSACRUZ. 21 AL 23 DE AGOSTO. Este viaje ha sido organizado para que coincida con la conjunción entre Júpiter y Venus el 22 de agosto. El viaje durará tres días e incluirá un recorrido de 100 millas en bicicleta. El punto de reunión es en la parte trasera del aparcamiento del

Tesco, en Three Mills Lane, Londres E3, a las 11 de la mañana del viernes 21 de agosto, con bicicleta y equipo de acampada. Esperamos que podáis venir. ¡Nos vemos allí!».

La LPA organizó otra salida para investigar los entornos de St. Catherine Hill en Winchester, con ocasión de la conjunción de Venus, Urano, Neptuno y la Luna. Un libreto, titulado *La gran conjunción: los símbolos de una escuela, la muerte de un rey y el laberinto en la colina*, fue publicado el primer día de esta excursión de 36 horas. El texto revelaba que la LPA estaba llevando a cabo investigaciones rigurosas sobre las líneas telúricas, lo oculto, la organización ritual del poder, el psicodrama alquimista, el control mental y el simbolismo arquitectónico. El grupo está abriendo nuevas vías de investigación que no fueron exploradas por los situacionistas, después de que Asger Jorn abandonara el movimiento y éste se dividiera en dos facciones rivales. La (re)fundación de la LPA aparece como uno de los acontecimientos más importantes de los últimos años, pudiendo, incluso, revitalizar la vanguardia.

Habiendo repasado en las páginas del libro algunos de los logros más recientes surgidos de la cultura antagonista, quisiera ahora volver a lo que tenía entre manos y acabar este ensayo introductorio. Han transcurrido poco más de cinco años desde que escribí este libro y ya parece una eternidad. El texto tiene sus fallos, pero si empezara a corregirlos nunca pondría fin al proceso y acabaría escribiendo un trabajo diferente. En palabras de un crítico, este libro es «una concisa introducción a todo ese follón de agitadores que ha habido a lo largo del tiempo». Yo describiría este libro como una guía para salir del paso, un método más o menos indoloro para tener una idea de las corrientes culturales durante la segunda mitad de este siglo, y de qué deben, en mayor o

menor grado, a los futuristas, dadaístas y surrealistas. La forma en que se organiza el libro se verá clara hacia el final. Todo cuelga de dos capítulos: «Mas allá del mail-*art*» y «El Neoísmo». Si tuviera que escribir un libro dedicado enteramente a uno de los movimientos nombrados en los encabezamientos de los capítulos que siguen, lo haría sobre el Neoísmo. En particular, me gustaría investigar las declaraciones hechas por varios neoístas canadienses en las que se confiesan autores del primer virus informático a principios de los 80. Aunque la fecha sugerida para tal suceso resulta un tanto dudosa por lo temprana, sólo es una cuestión de tiempo el que algunos entusiastas comiencen a afirmar que la totalidad del underground hacker fue una invención neoísta. Sin embargo, no aparece absolutamente nada acerca de ello en las páginas que siguen, tal y como descubrirás si continúas leyendo...

Stewart Home,
Londres, enero de 1993

Capítulo 1
COBRA

COBRA tuvo un origen dialéctico puesto que, aunque partía del Surrealismo, lo hacía desde el rechazo a las doctrinas espurias del mismo. Existía ya un grupo surrealista en Bélgica desde 1926, pero se había desarrollado en una dirección opuesta a la que tomaría en París bajo la influencia de Breton. En Bélgica, el misticismo y autonomismo habían despertado muy poco interés.

Christian Dotrement (1922-1981), figura clave del movimiento COBRA,[1] se integró en el grupo surrealista belga a partir de la publicación de su primer panfleto *Ancienne Eternite*, un largo poema de amor. Entró en contacto con Breton en París, pero hubo de romper finalmente con él por su desacuerdo respecto al misticismo y al Partido Comunista. Al volver a Europa, tras la Segunda Guerra Mundial, Breton ya no quería saber nada del Partido Comunista e intentó hacer de la «magia» el punto central de la actividad surrealista. En 1947, Dotremont respondió a ello formando el Grupo Surrealista Revolucionario, cuyo fin era «renovar la experimentación surrealista y afirmar su independencia y simultáneamente su necesidad para la acción cotidiana».

En sus conferencias y textos teóricos Dotremont siempre iba a hacer énfasis en la necesidad de la acción colectiva. En la primera reunión del Grupo Surrealista Revolucionario, que tuvo lugar en octubre de 1947, Dotremont hizo amplio uso de la recién publicada *Crítica de la vida cotidiana* de Henry Lefebvre, subrayando

que el experimento surrealista debía tener lugar en el contexto de la vida diaria.

El pintor danés Asger Jorn (1914-1973) seguía de cerca las actividades del grupo de Dotremont. Jorn conocía ya a Breton y consideraba «reaccionario» al grupo surrealista parisino. En esta época, Jorn era la figura central del grupo Host. Éste era una asociación de pintores, escritores y arquitectos que se habían agrupado alrededor de la revista *Helhesten* (Casa del infierno), y que se publicó en Copenhage entre 1941 y 1944. Entre sus miembros estaban los pintores Jacobsen, Alfelt y Bille, los escritores Schade y Nash (que era hermano de Jorn) y el arquitecto Olsen. *Helhesten* tenía un contenido bastante ecléctico: desde un crítica en imágenes de la sociedad de consumo, hasta ensayos sobre jazz, poesía, textos sobre *arte negro*, crítica de cine y encuestas sobre la cultura nórdica.

Dotremont y Jorn habían sido presentados por el pintor holandés Constant (nacido en Amsterdam en 1920).[2] Jorn había conocido a Constant en una exposición de Miró en París, en 1946, y se lo había encontrado de nuevo, por casualidad, en un café aquel mismo día. Constant llegaría a ser en una pieza vital en la formación de COBRA. En 1948 iba a fundar el grupo holandés Reflex, que contaba con Appel y Corneille entre sus miembros. En su revista, del mismo nombre, el grupo publicaba textos literarios, poesía, estudios sobre cultura popular y reflexiones teóricas realizadas por su plataforma experimental (acerca, por ejemplo, de la influencia estandarizadora de De Stijl). La primera entrega de *Reflex* contenía dos textos de Constant. Uno de ellos, un manifiesto y otro una «Declaración de Libertad» donde afirmaba que:

> *En el vacío cultural sin precedentes que ha seguido a la guerra [...] cuando la clase dominante ha llevado al arte a una posición de total dependencia [...] Se ha establecido una cultura del individualismo condenada por la misma cultura que la ha producido porque su convencionalismo impide el ejercicio de la imaginación, el deseo y la expresión de la vida [...] En tanto las formas artísticas sean una imposición histórica no podrá haber un arte popular, ni siquiera cuando se hacen concesiones al público mediante la participación activa. El arte popular se caracteriza por expresar vida de un modo directo y colectivo.*
>
> *Está a punto de nacer una nueva libertad que permitirá a la gente satisfacer sus impulsos creativos. Como resultado de este proceso, la profesión artística dejará de ocupar su posición de privilegio. Ésta es la razón de que algunos artistas contemporáneos se resistan a ello. En el periodo de transición, la creación artística está en guerra con la cultura existente, a la vez que anuncia el advenimiento de una cultura futura. Debido a este aspecto dual, el arte tiene una papel revolucionario en la sociedad.*

Aquí se contiene, a grandes trazos, lo que constituiría la plataforma COBRA. El grupo COBRA se constituyó en noviembre de 1948, después de que seis delegados abandonaran el congreso del Centro Internacional para la Documentación del Arte de Vanguardia de París, en protesta por el tono complaciente del debate. Los seis se reunieron en un café del Quai St. Michel para constituir un grupo disidente. Dotremont redactó una breve declaración: «la única razón de mantener una actividad internacional es la colaboración orgánica y experimental que evite la teoría estéril y el dogmatismo», que firmaron Constant, Appel y Corneille en nombre del grupo holandés Reflex; Jorn en nombre del grupo danés Host, y

Dotremont y Noiret en el del Grupo Surrealista Revolucionario (mayoritariamente belga). Un par de semanas después Dotremont se inventó el nombre COBRA (como suma de las primeras letras de las ciudades COpenhage, BRuselas, Amsterdam). La primera manifestación del grupo tuvo lugar a las pocas semanas con motivo de la exposición cooperativa anual organizada por Host en Copenhage. En esta época aún estaban por amalgamarse los distintos grupos individuales y semiautónomos que integrarían COBRA.

A partir de esta formación inicial, el grupo creció hasta llegar a incorporar alrededor de cincuenta pintores, poetas, arquitectos, etnólogos y teóricos de diez países diferentes. El número habría sido mayor, si el telón de acero no hubiera dividido en dos la vida cultural y política de Europa. En estos primeros momentos existían contactos con el grupo checo Re, exponiéndose obras enviadas desde Praga por Josef Istler en la muestra que COBRA celebrara en Amsterdam en 1949. Desgraciadamente, la represión en Checoslovaquia acabó con estos contactos.

Las actividades de COBRA abarcaban la celebración de reuniones, exposiciones, intercambios y la producción de la revista *COBRA*. La mayor parte de estas actividades eran dirigidas por Constant, Dotremont y Jorn, aunque la revista iba a ser publicada por distintos grupos, todos ellos utilizando el francés como idioma común.

Aunque COBRA funcionaba como un colectivo, el grupo no carecía de tensiones. Constant y Jorn se fueron de vacaciones con sus respectivas parejas a la isla de Bornholm en verano de 1949. Fue allí donde Jorn inició una relación con la esposa de Constant, Matie, que más tarde se convertiría en su mujer. Esto mereció la reprobación de algunos miembros del grupo danés de COBRA, que con-

sideraron indigno que Jorn hubiera quitado la mujer a otro pintor mientras éste era su huésped en el país.

El movimiento hubo de enfrentarse con problemas políticos. Se obligó a que Dotremont, Jacobsen y algunos otros rompieran con el Partido Comunista por el apoyo de éste al realismo socialista. Esto no debilitó los principios políticos del movimiento («Todo aquel dotado de un espíritu experimental debe ser necesariamente comunista», Dotremont). Sin embargo, aunque estaba muy claro que el Partido Comunista nunca aceptaría la afirmación de Dotremont acerca de que «la mancha de color es un grito en las manos del pintor [...] un grito de su sustancia misma», la ruptura no se produjo sin un previo e intenso examen de conciencia.

El movimiento fue desde sus inicios enormemente crítico con el Surrealismo. En el texto «Le Discours Aux Pingonins», publicado en *COBRA* 1, Jorn analiza la definición bretoniana del Surrealismo como «puro automatismo psíquico» desde la perspectiva del materialismo dialéctico. Haciendo referencia al carácter consciente de su posición experimental, Jorn demuestra aquí que la creatividad individual no puede ser explicada únicamente como un fenómeno meramente psíquico. Del mismo modo que una explicación es en sí misma un acto físico que materializa el pensamiento, el automatismo psíquico está unido orgánicamente al automatismo físico. En una carta a Jorn, Dotremont advertía de que los tres peligros con que se tenía que enfrentar el desarrollo autónomo de COBRA eran el Surrealismo, el arte abstracto y el realismo socialista.

Uno de los proyectos más ambiciosos del movimiento era la creación de un nuevo entorno urbano en términos opuestos a los de la arquitectura racionalista de Le Corbusier. Michel Colle escribía en un artículo del primer número de *COBRA*:

... los edificios no deben ser ni escuálidos ni anónimos, ni deberían ser tampoco piezas de museo. En lugar de ello deberían comunicarse unos con otros e integrarse en el entorno con el fin de crear ciudades articuladas para un nuevo mundo socialista.

Iba a ser Constant quien desarrollaría el concepto COBRA de «urbanismo unitario»[3] y quien se llevara consigo dicha idea a la Internacional Situacionista. Fue Constant también, en el editorial del cuarto número de *COBRA,* quien iba a elaborar una serie de tesis en relación con el deseo, lo desconocido, la libertad y la revolución, que pasarían a ser centrales en la IS:

Hablar del deseo significa hablar de lo desconocido, del deseo de libertad [...] La liberación de la vida social que proponemos como nuestro principal compromiso, abrirá las puertas a un nuevo mundo [...] Es imposible llegar a conocer un deseo sin satisfacerlo y la satisfacción del deseo es la revolución [...] La cultura actual, en su individualismo, ha reemplazado la creación por la «producción artística», y no produce otra cosa que signos de su trágica impotencia [...] Crear es siempre descubrir lo que se desconoce [...] Es nuestro deseo el que hace la revolución.[4]

Debido a presiones internas y externas, COBRA se iba a disolver en 1951. En «Ce Que Sont Les Amis De COBRA Et Ce Qu'ils Representent», publicado en el segundo número de *Internationale Situationiste* (diciembre de 1958), Jorn y Constant resumirían el legado de COBRA en los siguientes términos:

En 1951, se disolvería la Internacional de Artistas Experimentales. Los representantes de su facción más avanzada prosiguieron su búsqueda de nuevas formas; pero otros abandonaron la actividad experimental y ahora utilizan su «talento» para hacer de COBRA un estilo pictórico, el único resultado tangible del movimiento, una moda.

Notas:

1. Los términos «movimiento», «ismo», «grupo» y «tradición» se usan generalmente en este texto por razones de estilo y variedad sintáctica. Aunque no son necesariamente equivalentes, no se aplican con excesivo rigor. Se volverá sobre este tema con mayor amplitud en las conclusiones.
2. Constant sólo utilizó este nombre en el ámbito público. En el ámbito más restringido su otro nombre era *Nieuwenhuis*.
3. Este término fue acuñado por la Internacional Letrista en el verano de 1956.
4. Gran parte de la teoría crítica reciente considera el deseo como una construcción social. A pesar de que reconozco que los argumentos derivados del postestructuralismo podrían invalidar las posiciones de COBRA y los situacionistas sobre el tema, pero aquéllos, afortunados desgraciadamente, van más allá del ámbito de este estudio.

Capítulo 2
El Movimiento Letrista

El Movimiento Letrista fue puesto en marcha por el rumano Isidore Isou (nacido Jean-Isidore Goldstein, 1925) y por el francés Gabriel Pomerand (París, 1926). La controversia le fue connatural desde sus comienzos. Con motivo de la primera presentación pública del Letrismo (8 de enero de 1946), el poeta ruso Iliazd organizó un acto alternativo en el que demostraba que existían numerosos precedentes de lo que Isou denominaba Letrismo. En el mismo año, Isou interrumpió una conferencia sobre Dadá que estaba siendo pronunciada por Michel Leiris en el Teatro Vieux-Colombier,[1] con el propósito de leer su propia poesía y el primer (y único) número de *La dictadura letrista*.

En 1947, la prestigiosa editorial Gallimard publicó el manifiesto letrista de Isou: *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique*. Lo único que salva este túrgido tomo de una total ilegibilidad es la megalomanía de Isou. Buen ejemplo de su pretenciosidad son encabezamientos tales como «De Charles Baudelaire a Isidore Isou» y «De Claude Debussy a Isidore Isou». Una nota al pie informa al lector de que Isou pretende jugar en el campo de la poesía el papel «jugado por Jesús en el Judaísmo, es decir, que Isou pretende romper una rama y hacer un árbol de ella». Además de ser un medio de autopropaganda, en este volumen Isou proclamaba su creencia en que el desarrollo de la poesía se fundaba en la deconstrucción de las palabras en sus partes cons-

tituyentes. Las palabras, tal como existían en el tiempo, debían ser totalmente abolidas y la poesía debía fundirse con la música. El resultado sería un «arte único» sin huella alguna de «diferencia original».

Isou proclamaba también que la evolución de todo arte constaba de dos fases: la fase «expansiva» y la fase de «desbastado». La fase «expansiva» es un periodo de crecimiento, que es seguido por una fase de «desbastado», en la que se refinan y finalmente se destruyen los logros del primer periodo. La fase «expansiva» duraría en poesía hasta 1857, en que Baudelaire iniciaría la fase de desbastado al reducir lo narrativo al ámbito de lo anecdótico. Rimbaud abandonaría la anécdota por la rima y las palabras, y las palabras serían reducidas a espacio y sonido por Mallarmé. Finalmente los dadaístas destruirían definitivamente las palabras. Isou quería completar la fase de desbastado y, a partir de sus descubrimientos «letristas», iniciar una nueva fase «expansiva».

Aunque las teorías de Isou no carecen totalmente de mérito, el punto más interesante de su libro es la afirmación de que «el Surrealismo está muerto». Isou y el Movimiento Letrista iban a ser el primer grupo en llevar a término esta importante ruptura; e iba a ser a través de esta brecha como el resto de las herejías de vanguardia romperían finalmente con la influencia maligna y dictatorial de Breton.

Aunque inicialmente la actividad letrista se centraba en la poesía sonora, se iba a reorientar en seguida hacia la producción visual. Aquí, las letras se concebían como la unidad básica a partir de la cual se deberían construir las obras. Las formas resultantes, que se asemejan a la poesía concreta, ilustran el empeño literario de los letristas. De éstas surgió un modo de «pintura» letrista, en que el objeto central de contemplación estética seguía siendo la letra. Los primeros pintores letristas fueron Pomerand,

Guy Vallot (cuyo nombre real era Rodica Valeanu) y Roberdhay. A Isou nunca le satisficieron demasiado los resultados conseguidos por éstos y, eventualmente, adoptaría él mismo la pintura con el fin de materializar sus teorías para la disciplina.

El Movimiento Letrista extendió el ámbito de sus actividades después de que en 1950 se unieran al grupo Jean-Louis Brau (Saint Owen, 1930), Gil J. Wolman (París, 1929) y Maurice Lemaitre (París, 1931). Guy-Ernest Debord (París, 1931) fue reclutado al año siguiente. Lemaitre estaba destinado a ser el miembro más duradero y, tras Isou, el más conocido del movimiento. Brau, Wolman y Debord habían roto ya con Isou a finales de 1953. Sin embargo, los años 1951-52, previos a la ruptura, iban a ser vitales para el desarrollo del «cine letrista».

Jean Cocteau concedió el premio de la vanguardia del Festival de Cannes a la primera «película desbastadora» de Isou: *El tratado de la bobada y la eternidad* (1951). La banda sonora de esta película no tenía relación ninguna, ni directa ni indirecta, con la imagen y podía considerarse como un «producto en sí mismo». Visualmente contenía imágenes deliberadamente aburridas, como fotos fijas que habían sido rayadas y rasgadas previamente. En 1951 se produjo también la película de Lemaitre *¿Ha empezado ya la película?*, en que desarrollaba el concepto de desbastado de Isou mediante la inscripción directa de letras, números y otros signos sobre la cinta. Durante la proyección del film, la pantalla estaba cubierta de objetos que eran manipulados durante la sesión, a la vez que se introducían los movimientos y los pensamientos de los espectadores en la banda sonora.

En 1952 se realizaron *L'Anti-Concept* de Wolman, *Los tambores del Juicio Final* de Dufrene, *El barco de la vida corriente* de Brau, el *Debate sobre cine* de Isou (en que el debate sobre la película era la película misma) y

Gritos a favor de Sade de Debord. Esta última no contenía ninguna imagen y consistía principalmente en la proyección de la cinta oscurecida, sin más banda sonora que el click del proyector. Para aliviar esta monotonía aparecían ocasionalmente fogonazos de luz blanca acompañados de un arbitrario diálogo. Los últimos veinticuatro minutos son totalmente en silencio.

Isou utilizó a menudo sus teorías políticas y económicas, desarrolladas desde 1948, como tema de sus películas. Según opinión de Maurice Lemaitre, en «Les idees politiques du Mouvement Lettriste: L'union de la jeuneusse dans l'enseignement, la banque et la planification» (publicado por primera vez en *Combat*, 1/9/67), toda la política económica anterior a Isou se había concentrado en la población trabajadora:

> *Sin embargo, Isidore Isou ha descubierto que una gran parte de la otra mitad de la población de cada país —y sobre todo los millones que constituyen la población juvenil— está en una posición muy diferente, ya que se sitúa fuera del mercado, fuera de las relaciones y definiciones que toman en cuenta todos los teóricos de la ciencia de los bienes y enseres.*
>
> *En consecuencia, denominamos internos, adheridos o adaptados a aquellos individuos que aceptan su función en el sistema, a aquellos que se ajustan a su posición de productores y asumen los problemas de su «clase». Mientras que aquellas decenas de millones de individuos que no aceptan su función, que rechazan su posición en el sistema, que gastan su energía en subir la escala social con el fin de «llegar», son denominados externos o inadaptados.*
>
> *[...] los externos y, sobre todo, los jóvenes son esclavos y están sobreexplotados desde el punto de vista económico.*

Isou utilizaría la analogía de la física nuclear para explicar esta división social. Los internos serían los individuos maduros, los átomos viejos o su aglomeración molecular, en tanto que los externos serían los electrones que aún no se han «establecido». Los externos, alejados de la producción de bienes de consumo y sin posición alguna en la sociedad, utilizarían sus energías en minar los fundamentos económicos y políticos del sistema existente. En un panfleto letrista editado cuando Lemaitre se presentó como candidato en las elecciones francesas de 1967, la plataforma de los así autodenominados «economistas nucleares» se presentaba en los siguientes términos:

> *No seremos capaces de alcanzar estas formas nuevas de organización sin una educación creativa basada en la distinción entre los innovadores y los insignificantes imitadores.*
>
> *El sistema crediticio de bienes de consumo, ya esté calculado en términos monetarios o no, debe serle arrebatado a los internos sedentarios, a los burócratas directores de banco.*
>
> *Toda la riqueza de la esfera económica sólo puede ser producida y distribuida por medio de un permanente intercambio creativo y a través de un planteamiento nuclear (promovido por nuestro movimiento).*
>
> *Debemos añadir a la nobleza tradicional del trabajo derivada de la permanente y multiplicadora creación de riqueza una rotación del poder y de las posiciones de control.*
>
> *No es nuestro propósito crear una sociedad socialista o comunista al uso, en que los hombres trabajen a cambio de recompensas abundantes y estáticas. Sino que propugnamos avanzar hacia una sociedad ideal en que los hombres vivan mucho*

más, al reducir la maldición del trabajo al mínimo, y aspiren a un gozo pleno y a un éxtasis progresivo.

Se puede deducir de los textos políticos de Isou y Lemaitre que el Movimiento Letrista se ajusta tanto a la tradición utopista como a la vanguardia del siglo XX. De hecho, el deseo de teorizar acerca de todos los aspectos de la vida es típico tanto de la tradición utopista, en general, como de la vanguardia del siglo XX, en particular. Aparte de los aspectos tratados aquí, también existió un teatro, una psicoterapia y una educación letristas (en 1980 el Movimiento Letrista fundó la Universidad Leonardo da Vinci).

A pesar de las pretensiones de Isou, su grupo no ejercía una crítica materialista de la sociedad dominante. A diferencia de otros movimientos utópicos de la posguerra, el Letrismo no se oponía a la *cultura seria* o alta cultura.[2] Es más, las notas de programa de la obra de Lemaitre *L'Ascension du Phenix* apuntan lo siguiente al respecto de tal oposición: «Sólo los fanáticos tullidos, carentes de alguna dimensión física pueden rechazar totalmente un ámbito que es necesario para el espíritu».

Los letristas de Isou nunca entendieron que el arte, a diferencia de la expresión, es una construcción burguesa. Se enorgullecían de haber expulsado a los surrealistas de su trono, pero no fueron capaces de construir nada a partir de los descubrimientos del Dadá berlinés. De hecho, Isou odiaba activamente dichos elementos progresistas, mientras que su crítica a los surrealistas no iba más allá de afirmar que éstos ya habían hecho su contribución a la cultura y que no tenían nada más que ofrecer al mundo. Afortunadamente, fuera del limitado ámbito de los círculos letristas no fueron tomadas en serio las ideas lanzadas por Isou, respecto a que la creatividad es la tendencia esencial del ser humano y de que

él mismo había resistematizado todas las ciencias del lenguaje y del signo en una nueva disciplina que había denominado «hipergrafología».

Notas:

1. Las diferentes fuentes dan un relato ligeramente diferente de este acontecimiento. En su conferencia *Las creaciones del letrismo en la poesía y la música*, pronunciada en el Lewis & Clark College de Portland, Oregón, el 24/5/76, Maurice Lemaitre contaba que:

   En 1946, en el transcurso de la primera representación de posguerra de La Fuite [La huida] de Tristan Tzara, líder incontestado (sic) del movimiento Dadá, un grupo de jóvenes desconocidos saltaron al escenario del teatro Vieux-Colombier gritando «¡Ya nos sabemos eso, basta de antiguallas! ¡Queremos algo nuevo, oigamos algo del Letrismo!» Y uno de ellos, con acento rumano, comenzó a recitar unos poemas extraños e ininteligibles, que sonaban como cantos africanos.

   El escándalo fue enorme, puesto que se desató en medio de aquellos que representaban el escándalo mismo en poesía: los mismos dadaístas y surrealistas. Al día siguiente, por supuesto, los letristas estaban en todos los periódicos.

   Así nació el movimiento letrista, el primer grupo de literatura vanguardista que había conocido Francia desde la Segunda Guerra Mundial.

2. Este término fue acuñado por Henry Flynt a comienzo de los años 60.

Capítulo 3
La Internacional Letrista (1952-1957)

La Internacional Letrista (IL) fue el primer grupo escindido del Movimiento Letrista (ML) de Isou. A ellos les seguirían los Ultraletristas. La IL se formó después de que el ala izquierda del Movimiento Letrista irrumpiera en una conferencia de prensa de Charles Chaplin para *Limelight* en el Hotel Ritz de París, en octubre de 1952. Isou denunció inmediatamente a la prensa a los responsables, criticando el panfleto que habían distribuido y proclamando que la creatividad de Chaplin le hacía intocable. Los jóvenes letristas que habían ideado la intervención respondieron a su vez con una carta abierta publicada en la revista *Combat* (2/11/52):

> *Creemos que el ejercicio de libertad más urgente es la destrucción de los ídolos, especialmente cuando se presentan a sí mismos en nombre de la libertad. El tono provocador de nuestro panfleto era un ataque contra el entusiasmo unánime y servil. La desaprobación por ciertos letristas, incluido el mismo Isou, revela tan sólo la incomprensión que se genera constantemente entre los extremistas y aquellos que ya no lo son.*

Esta carta anunciaba también la formación de la Internacional Letrista. El número de los pertenecientes a este grupo disidente era en extremo inestable —doce de sus miembros fueron excluidos en los dos primeros años—,

pero su centro estaba constituido por Michele Bernstein y el que sería su marido Guy Debord, Gil J. Wolman, Mohamed Dahou, Andre-Frank Conord y Jacques Fillon.

Allí donde el Movimiento Letrista (ML) había producido artefactos culturales, la Internacional Letrista (IL) pretendía «vivir» la revolución cultural. Las actividades de la IL habían de ser siempre provisionales y sujetas a la experimentación y al cambio. Así, se abandonó el empeño literario del ML, pero la IL se dispuso a trabajar en las teorías arquitectónicas que habían alcanzado una formulación embrionaria en el ML. En su manifiesto Isou decía que, en vez de construir «palacios para reyes, iglesias para dioses y arcos triunfales para los héroes, debemos construir palacios para albergar a los vagabundos y a los condenados a cadena perpetua, convertir las iglesias en urinarios, los arcos triunfales en bares [...] debemos construir como por azar, como deseemos y con los materiales que queramos».

El texto más importante sobre arquitectura y urbanismo de la IL fue «Fórmula para una nueva ciudad» de Ivan Chtcheglov. Escrito en 1953, este ensayo permaneció inédito hasta 1958, en que apareció en el primer número de *Internationale Situationiste.* Chtcheglov, de diecinueve años, bajo el pseudónimo de *Gilles Ivain*, veía las ciudades como el lugar de una «nueva visión del tiempo y del espacio». La naturaleza precisa de tal nueva visión debía establecerse experimentado nuevos modos de comportamiento en el entorno urbano. La arquitectura iba a ser un modo de transformar la vida. Tal transformación era necesaria puesto que:

> *Una enfermedad mental ha barrido el planeta: la banalización. Todo el mundo está hipnotizado por la producción y los servicios: la red hidráulica, los ascensores, los baños, la lavadora.*

> *Este estado de cosas, resultado de la lucha contra la pobreza, ha acabado traicionando su fin último: la liberación del hombre de sus preocupaciones materiales, y se ha convertido en una imagen obsesiva que pende sobre el presente [...] Se ha vuelto esencial provocar una completa transformación espiritual, devolviendo a la luz los deseos olvidados y llevando a cabo una propaganda intensiva de los mismos.*

Una vez que se hubiera construido la «hacienda» —la nueva ciudad experimental—, todos deberían vivir en su propia «catedral». En la ciudad habría distintos barrios que se corresponderían con los «diversos sentimientos que uno experimenta por azar en la vida cotidiana». La actividad principal de sus habitantes sería permanecer en «una deriva continua». Es decir, discurriendo por el entorno urbano siguiendo los estímulos de la arquitectura y de los propios deseos.[1]

Durante el periodo que siguió a la redacción de este texto, las relaciones entre Chtcheglov y la IL no fueron en absoluto cordiales. En el segundo número del boletín informativo *Potlatch* (29/6/54) se describe a Chtcheglov como perteneciente a la banda de «viejas», cuya eliminación había perseguido la Internacional Letrista desde noviembre de 1952. El resto de esta banda incluía a Isou, Lemaitre, Pomerand, Berna y Brau. Más concretamente, Chtcheglov era descrito como un «mitómano» cuyo alocada teorización carecía de «conciencia revolucionaria». Casi una década más tarde, y después de que Chtcheglov hubiera pasado cinco años en un manicomio, se restablecieron las relaciones entre él, Bernstein y Debord. Se publicaron algunos extractos de las cartas que Chtcheglov envió a la pareja en *Internationale Situationiste* 9.

La IL desarrolló su teoría del «urbanismo unitario» a partir de Chtcheglov y de un «analfabeto de la Kabila»

que, en verano de 1953, propuso el término general «psicogeografía» para designar la investigación de fenómenos en flujo. Según Debord, en su «Introducción a una crítica de la geografía urbana» (publicada en la revista surrealista belga *Les Levres Nues*, n.º 6, septiembre 1955):

> *La psicogeografía podría tomar para sí el estudio de las leyes precisas y los efectos específicos del entorno geográfico, esté conscientemente organizado o no, en las emociones y el comportamiento de los individuos. El adjetivo psicogeográfico, debido a su placentera vaguedad, puede aplicarse a los descubrimientos realizados por este tipo de investigaciones, a su influencia en los sentimientos humanos y, más generalmente incluso, a cualquier situación o conducta que parezca reflejar el mismo espíritu de descubrimiento.*

Las teorías y resultados de la IL, incluida la muy vanagloriada «construcción de situaciones», nunca fue más allá de la propuesta elaborada por Chtcheglov en «Fórmula para una nueva ciudad». En su «Introducción para una crítica de la geografía urbana» Debord escribe a un amigo que «vagaba por la región de Harz en Alemania siguiendo las pautas de un mapa de Londres». De un modo parecido, los diversos «juegos psicogeográficos» y «ejercicios», aunque no carentes de humor, no produjeron unos datos a partir de los que se pudiera avanzar en una *investigación científica seria*, a pesar del bombo que la IL dio a sus resultados experimentales. Entre éstos estaba la «cita posible», que consistía en pedirle a un individuo que se presentara solo en un momento y un lugar precisos sin que hubiera nadie allí con quien encontrarse. Otras variaciones incluían el organizar un encuentro con un desconocido. También se proponían

actividades tales como caminar sin descanso ni rumbo cierto, hacer auto-stop en París durante una huelga de transporte público, o pasear por las catacumbas durante el periodo en que estaban cerradas al público. Estos ejemplos ilustran el interés que la IL mostraba por la realización de juegos en el espacio urbano, y demuestran hasta qué punto su concepto del urbanismo era psicológico y fisiológico más que puramente geográfico. Sin embargo, la IL no introdujo innovación alguna en el urbanismo. Su idea de introducir estructuras móviles y transformables ya había sido propuesta por Chtcheglov, así como la existencia nómada implícita en ella.[2]

En su «Plan para mejorar la racionalidad de la ciudad de París» (publicado en *Potlatch*, n.º 23, 13/10/55) la IL hace, entre otras, las siguientes propuestas: abrir el metro por la noche, abrir los tejados de París como zonas de tránsito mediante escaleras que les den acceso, abrir los parques públicos por la noche; colocar interruptores en el alumbrado público de modo que la gente pueda decidir el grado de luz que desea; la transformación o demolición de las iglesias, eliminando toda huella de religión; la supresión de los cementerios, con la destrucción total de los cuerpos; la abolición de los museos, trasladando el arte a los bares; la libre admisión en las cárceles, con la posibilidad de visitas turísticas; y el que las calles no tuvieran nombres de santos ni de personajes ilustres. Éstas, y las otras fórmulas urbanísticas de la IL, eran ya un lugar común desde los lejanos tiempos del Futurismo. Sin embargo, podía considerarse una novedad el lugar central que ocupaban en el programa de la IL.

No es de extrañar que la IL tuviera pocas —si es que tenía alguna— ideas originales, si tenemos en cuenta que, aparte del urbanismo unitario, su interés principal estaba en la «desviación». Ésta consistía en el plagio de

elementos estéticos preexistentes y su integración dentro de una construcción *superior*. Según Debord y Wolman, en «Métodos de desviación» (publicado en *Les Levres Nues*, n.º 8, mayo 1956):

> *El patrimonio literario y artístico de la humanidad debería ser utilizado como medio de propaganda revolucionaria [...] De hecho, es necesario desterrar toda noción de propiedad personal en este ámbito. La aparición de necesidades nuevas deja caducas ciertas obras «inspiradas» del pasado que se convierten en obstáculos y hábitos peligrosos. La cuestión no es si nos gustan o no. Debemos ir más allá de ellas.*
>
> *Cualquier elemento, no importa de dónde proceda, puede servir para realizar combinaciones nuevas [...] No es necesario decir que [...] se puede [...] alterar el significado de [...] los fragmentos del modo en que convenga, dejando a los imbéciles el respeto servil por las «citas».*

Lo que Debord y Wolman llaman «desviaciones» es, a mayor escala, el sistema por el que se desarrolla la mayoría de la tecnología y el pensamiento humanos. Las innovaciones suelen ser generalmente una síntesis de elementos ya conocidos. Los pasos de gigante hacia lo desconocido sólo ocurren por accidente y no pueden ser evaluados del mismo modo que el resto de los avances humanos.

Durante su existencia, las actividades de la IL eran casi desconocidas. A pesar de la presencia de algunos argelinos entre sus filas (y del escritor escocés Alexander Trocchi tras los sucesos de octubre de 1955), la IL fue ante todo un fenómeno parisino. Su boletín *Potlatch* (el título hace referencia a las sociedades precomerciales que

funcionan según el principio del «regalo» en vez del principio del intercambio económico) era gratuito. La primera edición, fechada el 22/6/54, constaba de 50 ejemplares. Al final de la primera serie (el último número fue sacado por la Internacional Situacionista en vez de por la IL el 5/11/57) se llegaron a producir 400 o 500 ejemplares. Sólo se publicó un número de la segunda serie.

La IL se unió con el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa, el 28 de julio de 1957, para formar la Internacional Situacionista (IS). Aunque no fuera obvio de entrada, muchos de los defectos de la IL se repetirían más tarde en esta organización, en particular su actitud *aristocrática.* Los escritos *teóricos* de la IL están sazonados de esnobismo. Por ejemplo, en la «Crítica de la geografía urbana», Debord describe el turismo como una «droga popular tan repugnante como lo puedan ser los deportes o las compras a crédito». A menudo, la IL hacía referencia a sus actividades como «presituacionistas», pero la formación de la IS no ocasionó ningún avance respecto al Letrismo, ni en el ámbito de la teoría ni en el de la práctica o la organización.

Notas:

1. Parece que Chtcheglov extrae sus ideas del legado de los románticos. Baudelaire viene inmediatamente a la mente como ejemplo de visión romántica de la ciudad muy cercana a la de Chtcheglov.

   Una cita del libro de Walter Benjamin *Charles Baudelaire: A Lyric Poet In The Era Of High Capitalism* (NLB, Londres, 1973) ilustrará esto. El apartado empieza con una cita de Las flores del mal de Baudelaire:

«A través del viejo arrabal, donde las persianas colgaban de las ventanas de casas ruinosas, ocultando placeres furtivos; cuando el sol cruel se abre paso golpe tras golpe en la ciudad y en los trigales, yo me pongo a practicar mi fantástico ejercicio de esgrima en solitario, olfateando una rima fortuita en cada esquina, tropezando con palabras como si fueran adoquines, a veces ideando versos hacía tiempo soñados».

Una de las intenciones perseguidas por Baudelaire en su Spleen de París *era trasladar de manera adecuada sus experiencias a prosa, su poesía a prosa. En su dedicatoria de esta colección a Arsene Houssage, el editor jefe de* La Presse, *Baudelaire expone, además de esta intención, lo que en realidad constituía la base de estas experiencias: «Quién entre nosotros no ha soñado nunca, en momentos de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, flexible y con suficiente staccato como para adaptar las agitaciones líricas del alma, las pulsaciones de los sueños y los súbitos saltos de la conciencia. Este ideal obsesivo es sobre todo hijo de la experiencia de ciudades gigantes, de la intersección de su miríada de relaciones». [...]*

Las reveladoras presentaciones de la gran ciudad [...] son el producto de quienes han atravesado la ciudad ausentes, como si estuvieran perdidos en sus pensamientos o preocupaciones. La imagen del fantasque escrine *les hace justicia; Baudelaire tiene en mente su condición, que no es otra que la del observador. En su libro sobre Dickens, Chesterton ha capturado magistralmente el hombre que recorre la gran ciudad perdido en pensamientos. Las peregrinaciones asiduas de Charles Dickens comenzaron durante su niñez. «Dondequiera que le tocara dar el callo, no tuvo más remedio que caminar de un lado a otro, y así recorrió medio Londres. Fue un muchacho soñador, siempre pensando en sus tristes perspectivas [...] Caminó en la oscuridad bajo las lámparas de Holborn y fue crucificado en Charing X [...] Él no acudió allí para la "observación", un hábito pedante; el no se puso a contemplar Charing X para cultivar su mente o contar las farolas en Holborn, para practicar su aritmética [...] Dickens no estampó estos lugares en su mente, sino que estampó su mente en estos lugares».*

2. Aunque la IL, y más tarde los situacionistas, planeaban una transformación total del entorno urbano, nunca propusieron un programa viable respecto al modo de mantener el sentido de la comunidad humana durante y después de esta transformación. Sin tal programa, los sueños utópicos de la IL —si hubieran sido puestos en práctica— se hubieran convertido en una pesadilla como ocurría en las nuevas ciudades que se estaban construyendo por entonces. Aunque la IL y la Internacional Situacionista dedicaban mucho tiempo a hablar sobre comunidad y comunicación, sus tendencias sectarias demuestran que no existía un entendimiento real de tales conceptos.

Capítulo 4

El Colegio de Patafísicos, el Arte Nuclear y el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa

Aunque el Movimiento y la IL tenían sin duda alguna un importante componente de comicidad, da la impresión de que muchos —si no todos— de sus miembros no eran conscientes de ello. Isou, Bernstein, Conord, Debord, Fillon y Wolman consideraban sus actividades con una seriedad de la que un observador objetivo no podría sino sonreírse. Había, sin embargo, otros grupos con tendencias utopistas que cultivaban el tono ridículo de un modo activo y consciente. Un ejemplo de estos era el Colegio de Patafísicos que, aunque no llegara a considerársele un club de diversión, puede tomarse a menudo como un gran chiste. El «Colegio» no era ni un movimiento «artístico» organizado ni un instituto de educación «alternativa»; pero, no obstante, la mayoría de los líderes de la vanguardia llegaron a formar parte de él. Entre sus miembros se dice que estuvieron Boris Vian, Joan Miró, Marcel Duchamp, Eugene Ionesco, Max Ernst, Jacques Prevert, Raymond Queneau, Jean Dubuffet, Stanley Chapman y Asger Jorn.

La patafísica era la ciencia de las soluciones imaginarias que el «utopista» Alfred Jarry (1873-1907) había «inventado» a finales del siglo anterior. El espíritu de esta «nueva ciencia» venía encarnado en las obras teatrales de Jarry *Ubu rey*, *Ubu Cornudo* y *Ubu encadenado*, y en textos como la novela *Las hazañas y opiniones del Dr. Faustroll, patafísico*.

El Colegio de Patafísicos, según nos informa Simon Watson Taylor en el «Bosquejo apodíptico» del mismo, publicado en la *Evergreen Review* (mayo/junio 1960), había sido fundado en una reunión el 29/12/48. El momento culminante de dicha inauguración había sido una «arenga» pronunciada por Su Magnificencia, el Dr. I. C. Sandomir. Sin embargo, como explica Watson Taylor, no todos los testigos parecen aceptar que tal, personaje existiera:

> *El Vice-Coadjutor-Fundador del Colegio falleció (como se dice vulgarmente) el 10 de abril de 1956 [...] El tono de dignidad de su muerte sólo se vio oscurecido por una escandalosa afirmación aparecida en la* Nouvelle Nouvelle Revue Francaise *firmada por su editor, M. Jean Paulhan. En su comentario en los* Cuadernos *sobre el anuncio de la muerte del Dr. Sandomir, M. Paulhan declaraba que su dolor se veía temperado por la sospecha de que el Dr. Sandomir nunca había existido. El Colegio se vio obligado a tomar medidas contra esta provocadora insinuación declarando públicamente que desde ese momento se consideraba a M. Paulhan como patafísicamente inexistente. En apoyo de tal medida, el Colegio imprimió unas tarjetas con la leyenda JEAN PAULHAN NO EXISTE, que los miembros del colegio adquirieron mayoritariamente e hicieron llegar en número creciente a la dirección del supuesto Paulhan.*

De ese modo, aunque el Colegio sin duda existía y llevaba a cabo sus actividades *teóricas* a través, principalmente, de su revista *Cuadernos del Colegio de Patafísicos*, los testimonios que daba de sus propias actividades han sido puestos en duda por observadores externos. Otro grupo, algo más convencional, activo durante este

periodo fue el Movimiento de Arte Nuclear. Fue fundado por los pintores Enrico Baj (nacido en Milán en 1924) y Sergio Dangelo (nacido en Milán en 1932) en 1951. Con ocasión de la 2.ª exposición de Arte Nuclear (Galería Apollo, Bruselas, febrero de 1952), Baj y Dangelo publicaron el primer manifiesto del grupo en el que se afirmaba que:

> *Los nuclearistas desean demoler todos los «ismos» de una pintura que cae inevitablemente en el academicismo, sea cual sea su origen. Desean y tienen el poder para crear de nuevo la pintura.*
>
> *Las formas se desintegran: las nuevas formas del hombre son las del universo atómico y sus fuerzas son las descargas eléctricas. La belleza ideal no es ya patrimonio de una casta de héroes ni del «robot», sino que coincide con la representación del hombre nuclear y su espacio.*
>
> *Nuestras conciencias, cargadas por explosiones imprevistas impiden un HECHO. El nuclearista vive en una situación que sólo los ciegos pueden dejar de ver.*
>
> *La verdad no está en nosotros, sino en el ÁTOMO.*
>
> *La pintura nuclear documenta la búsqueda de esta verdad.*

Los nuclearistas se oponían tanto al arte concreto como al abstracto. Creían que mediante sus experimentos podrían lograr una renovación de la pintura. A pesar de su ambición y de su carácter competitivo, estaban abiertos a colaborar con otros movimientos de vanguardia. Uno de sus primeros contactos fuera de Italia fue Shiryu Morita (nacido en Kioto, Japón, en 1912), que había fundado el grupo caligráfico Bokuzin-Kai. Durante la exposición de Arte Nuclear de Bruselas, Baj y Dangelo conocieron a

algunos miembros del disuelto movimiento COBRA. Dangelo volvió a Milán vía París, donde visitó a Alechinsky y recogió una maleta repleta de material de COBRA.

En noviembre de 1953, Baj y Dangelo entraron en contacto epistolar con Asger Jorn. Jorn había pasado dos años hospitalizado, junto con Christian Dotremont, debido a la tuberculosis que sufrían ambos. Fue durante su convalecencia en Villais, cuando Jorn conoció a Max Bill, líder de la Nueva Bauhaus de Ulm. Jorn quería que Bill se embarcase en un nuevo proyecto colectivo del que formarían parte pintores y arquitectos. Pero la impetuosidad de Jorn era totalmente opuesta al racionalismo de Bill. Tras una serie de cartas, ambos se declararían teóricamente opuestos el uno del otro en sus ideas respecto al *arte* y la cultura.

En diciembre de 1953, Jorn anunció, en una carta a Baj, la formación del Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa (IMIB):

> *... un arquitecto suizo, Max Bill, se ha propuesto reestructurar la Bauhaus en la que enseñaron Klee y Kandinsky. Pretende crear una academia sin pintura, sin investigación de la imaginación, la fantasía, los signos y los símbolos. Todo se reduce a instrucción técnica. En nombre de todos los artistas experimentales pretendo crear un Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa.*

Jorn pidió a Baj que se uniera al movimiento; Baj aceptó en una carta de enero de 1954, trayendo consigo a Dangelo y a dos críticos de arte franceses. El mismo mes en que se enviara la carta anunciando la formación del IMIB, Jorn «presentó» una exposición de Arte Nuclear en Turín. Aunque exponía junto a Baj y otros nuclearistas, Jorn nunca se unió a su movimiento ni firmó sus manifiestos. Jorn y Baj continuaron intercambiando correspondencia hasta 1954, y en una de estas cartas Baj incluyó un ejemplar de *Potlatch*, el boletín de la Internacional Letrista, que había conocido durante su estancia en París. Inmediatamente Jorn decidió escribir a la IL y conminó a Baj a que hiciera lo mismo.

Jorn recuperó el contacto con muchos de los protagonistas de la vanguardia europea, tras superar su larga enfermedad, y persuadió a muchos ex miembros de COBRA de que se unieran al IMIB, entre ellos Dotremont, Alechinsky y Appel. En junio de 1954, por medio de Baj, Jorn se instalaría en Abisola, una ciudad costera de Italia. Sería allí, durante el verano, donde tuvo lugar el Encuentro de la Internacional de la Cerámica. Participaban Appel, Baj, Corneille, Dangelo, Fontana, Giguière, Jaguer, Jorn, Koenig, Matta y Scanavino. La obra que produjeron daría lugar a la primera exposición del IMIB que se mostró en la décima Trienal de Milán aquel octubre. Jorn aprovechó la ocasión para denunciar las teorías sobre el diseño industrial sustentadas por Max Bill. Según Jorn, la estética se debía basar en una comunicación estimulante y sorprendente, y no en la racionalidad y el funcionalismo. Los artistas deberían preocuparse de los efectos inmediatos sobre los sentidos sin tener en cuenta la utilidad ni el valor estructural. Fue también por entonces cuando se publicó el primer *Libro de Ejercicios* del IMIB y cuando Jorn conoció a Ettore Sottsass, quien fue pronto convencido para integrarse en el movimiento.

El verano siguiente, Giuseppe Pinot-Gallizio (1902-64) y Piero Simondo presentaron una exposición en Abisola, durante la que conocieron a Jorn. Gallizio era farmacéutico y concejal independiente de la izquierda, y sólo recientemente se había puesto a experimentar en el campo de la pintura, utilizando a menudo sus conocimientos de química en dichos experimentos. Simondo

era un estudiante de Filosofía de la Universidad de Turín y compartía la pasión de aquel hombre de edad más avanzada por la experimentación vanguardista. Jorn se trasladaría a Alba en 1955 para pasar una temporada con ambos. Durante la estancia de Jorn, el estudio de Gallizio, situado en un antiguo convento, se convirtió en el Laboratorio Experimental del IMIB. Las ideas de Jorn chocaban ligeramente con el rigor metodológico y el interés científico de Simondo, pero compartía con Gallizio la visión del artista como individuo éticamente comprometido con la humanidad y su interés por la arqueología, el nomadismo y la cultura popular.

La intención del IMIB, al instalar el Laboratorio de Alba, era el desarrollo libertario de la experimentación. Así, mientras Jorn estaba a caballo entre Alba, Abisola, París y Silkeborg, Gallizio experimentaba con aceites y asilina alimentaria mezclada con arena y carbón, Baj continuaba su investigación sobre el automatismo, Sottsass trabajaba sobre arquitectura, Walter Olmo sobre intervención musical, y Simondo y Elena Verrone llevaban a cabo un estudio metodológico acerca de «problemas artísticos». Jorn aprovechó sus viajes para cimentar los contactos que había establecido, entre los más importantes los realizados con el ex COBRA Constant y la Internacional Letrista. Finalmente, la IL se uniría al IMIB en mayo de 1956.

El primer —y único— número de la revista del IMIB, *Erística*, fue editado en julio de 1956 por Gallizio y un comité formado por Dotremont, Korun y Baj. Contenía textos de Jorn, Simondo y Verrone, obras de Baj y documentación fotográfica del Encuentro Internacional de Cerámica de 1954.

La intensa actividad del IMIB llevaría rápidamente al Primer Congreso Mundial de Artistas Liberados y, finalmente, a la formación de la Internacional Situacionista.

Capítulo 5

Del Primer Congreso Mundial de Artistas Liberados a la fundación de la Internacional Situacionista

El Primer Congreso Mundial de Artistas Liberados se celebró en el ayuntamiento de Alba del 2 al 8 de septiembre de 1956. Organizado por Gallizio y Jorn, a él asistieron los italianos Simondo, Sottsass hijo y Verrone, el músico ex COBRA Jaques Calonne, de Bélgica, el holandés Constant y Gil J. Wolman en representación de la Internacional Letrista (mayoritariamente francesa). Los checos Pravoslav Rada y Jan Kotik llegaron demasiado tarde para participar en los debates, pero firmaron las conclusiones finales. Los escultores turineses Sandro Cherchi y Franco Garelli estuvieron presentes como observadores. Christian Dotremont, nombrado presidente del congreso, no pudo asistir por razones de salud. En el n.º 27 de *Potlatch*, la IL se hacía eco de esto último:

> *Christian Dotremont, cuya presencia había sido anunciada como miembro de la delegación belga, a pesar de haber colaborado durante algún tiempo con la* Nouvelle Nouvelle Revue Francaise*, decidió no aparecer por el Congreso, debido a que su presencia podía haber sido inaceptable para la mayoría de los participantes.*

Estuviera o no enfermo Dotremont por razones diplomáticas, tales informes demuestran la escasa honestidad

de la IL como organización. Dotremont nunca hubiera aceptado presidir el congreso, si la mayoría de los asistentes hubieran tenido objeciones reales a su presencia. La IL estaba simplemente proyectando sus puntos de vista sobre las opiniones reales de los demás. De un modo parecido, en el mismo informe, la IL anunciaba que en el congreso habían estado presentes representantes de grupos vanguardistas de ocho países. Aunque había algunos exiliados argelinos en París y algunos británicos que pertenecían a la IL, sólo un mitómano deduciría de ello que Wolman representaba a grupos vanguardistas argelinos e ingleses. Las ínfulas de la IL tenían poco que ver con la realidad. Los únicos grupos de vanguardia presentes eran el IMIB, la IL y el Movimiento de Arte Nuclear. De éstos, por presiones de Wolman, se excluiría el primer día a Enrico Baj, único representante de los nuclearistas y miembro del IMIB. Según *Potlatch*:

> *El Congreso confirmó su ruptura con los nuclearistas haciendo la declaración siguiente: «Baj se retiró del Congreso al echársele en cara su conducta en ciertos asuntos pasados. No se llevó consigo la caja».*

Ya habían surgido diferencias entre Jorn y Baj a finales del año anterior. En una carta dirigida a Jorn, en diciembre del 55, Baj se quejaba de que los nombres elegidos tanto para el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa como para *Erística* simplemente no funcionaban. Eran demasiado largos y «misteriosóficos» como para interesar a la prensa. Baj los comparaba con el carácter impactante de los manifiestos del Arte Nuclear. Tras su expulsión del congreso, Baj se dio de baja en el IMIB.

Los debates del congreso concluyeron con un «acuerdo sustancial» y una resolución, en la que los firmantes

declaraban «la necesidad de una construcción integral del entorno mediante un urbanismo unitario que utilizara todas las artes y técnicas modernas»; «el inevitable carácter *demodé* de toda renovación del arte dentro de sus límites tradicionales»; «el reconocimiento de la esencial interdependencia entre un urbanismo unitario y el modo de vida futuro», que debe situarse «en la perspectiva de una mayor libertad real y un mayor dominio de la naturaleza»; y la «unidad de acción entre los firmantes sobre la base de este programa». Ésta fue la primera vez que se utilizó públicamente el término «urbanismo unitario» que la IL había acuñado durante ese verano.

Simultáneamente al congreso, se celebró una muestra retrospectiva de Cerámica Futurista 1925-33. Jorn y Gallizio habían tramado amistad con varios viejos futuristas, en particular con Farfa (nacido en Trieste en 1881). Mientras la exposición futurista y el congreso se celebraban en el ayuntamiento, en un cine local se montó una segunda exposición sobre el Laboratorio Experimental. Los participantes eran Constant, Gallizio, Garelli, Jorn, Kotik, Rada, Simondo y Wolman.

Constant había estado viviendo en Londres durante la primera mitad de la década, estudiando la ciudad. Cuando volvió a Amsterdam, abandonó la pintura para abrazar la arquitectura e investigar sobre el problema del espacio. Esto, combinado con su compromiso social, provocó la envidia y admiración de la IL. Tras el congreso, Constant se quedó en Alba para trabajar en el primer proyecto de arquitectura móvil del urbanismo unitario. La construcción estaría destinada a ser utilizada por los gitanos que acampaban en un terreno que Gallizio poseía. Iba a utilizar un sistema de división de muros bajo un único tejado que podría ser modificado continuamente de acuerdo con las necesidades de sus habitantes. El modelo que hiciera Constant para el campamento era el mani-

fiesto de una nueva civilización urbana basada en la propiedad comunal, la movilidad y la continua variabilidad de los ambientes unitarios,

Mientras Constant trabajaba en el proyecto del campamento gitano, Gallizio desarrollaba su «pintura industrial». Con la ayuda de su hijo, Giors Melanotte, Gallizio producía lienzos de 70 a 90 metros, que almacenaba en rollos y que debían ser vendidos por metros en las calles, mercados y grandes almacenes. Gallizio afirmaba que su pintura podría utilizarse como vestido, para sentarse o en la construcción de arquitectura móvil.

El IMIB celebró una exposición titulada «Manifiéstate a favor del Urbanismo Unitario» en el Centro Cultural de Turín del 10 al 15 de diciembre de 1956. Los artistas expuestos eran Cherchi, Constant, Guy Debord, Jacques Fillon, Gallizio, Garelli, Jorn, Walter Olmo y Simondo.

En una carta fechada el primero de enero de 1957, firmada por Bernstein, Constant, Dahou, Debord, Fillon, Gallizio, Jorn, Ralph Runney, Simondo, Verrone y Wolman, el IMIB acusaba a la Trienal de Milán de haber dejado aparcada su propuesta de un pabellón experimental. A consecuencia de la misma dimitió Ettore Sottsass hijo por encontrar su tono innecesariamente insultante. El 13 de enero de 1957, Wolman y Fillon fueron excluidos de la Internacional Letrista —y por tanto del IMIB—, acusados de «debilidad mental». La cabecera de *Potlatch* 28 que lo anuncia afirma que habían sido «jubilados». En febrero, Walter Korun, con la ayuda de Guy Debord, organizó una exposición psicogeográfica en la Galería Taptoe en Bruselas. El año anterior Korun había celebrado en la misma galería la primera exposición post-COBRA de obra de COBRA.

En mayo de 1957, Debord publicó su «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de organización y acción de la tendencia de la Internacional

Situacionista». Este texto iba a ser el documento preparatorio para la unificación del IMIB y la IL. Debord planteaba en él, desde su perspectiva personal, las tesis que tanto él, como Jorn, Constant, Gallizio y muchos otros habían venido desarrollando en los años anteriores:

> *Lo que denominamos cultura refleja, pero también prefigura, las posibilidades de organización de la vida en una sociedad dada. Nuestra era se caracteriza fundamentalmente por el lento movimiento de la acción política, por detrás del desarrollo de las modernas posibilidades de producción que reclaman una mejor organización del mundo.*

Debord considera que la política revolucionaria conlleva necesariamente un programa de revolución cultural. No ve en ello «un progreso notorio desde el Futurismo, el Dadaísmo y el Surrealismo a los movimientos formados tras 1945». Dadá había «insuflado un hálito mortal a la noción tradicional de cultura», mientras que el Surrealismo había ofrecido un «método efectivo de lucha contra los mecanismos de confusión de la burguesía»:

> *Cuando el programa surrealista afirma la soberanía del deseo y la sorpresa y propone un uso nuevo de la vida, nos parece mucho más rico en posibilidades constructivas de lo que habitualmente se piensa [...] Pero la involución de sus componentes originales hacia el espiritualismo [...] nos obliga a buscar la negación del desarrollo de la teoría surrealista en el origen de la misma [...] El error está [...] en la idea de la infinita riqueza de la imaginación subconsciente [...] su creencia en que el subconsciente era la fuerza vital finalmente descubierta, en haber revisado la historia de las ideas según ello y haberse para-*

do ahí [...] El descubrimiento del papel del subconsciente fue una sorpresa y una innovación, pero no una ley para futuras sorpresas e innovaciones. Freud lo había acabado descubriendo cuando escribió: «Todo lo consciente se desgasta. Lo subconsciente permanece inalterable. Pero una vez que se libera, ¿no acaba convirtiéndose también en ruina a su vez?»

De ese modo, más que rechazar el Surrealismo por representar una degeneración de la negación dadaísta de la *cultura seria*, Debord declara la necesidad de retomar el programa surrealista *original* y llevarlo a su conclusión *lógica*. De ahí pasa a vincular el declive del Surrealismo al declive del primer movimiento obrero, argumentando que fue esto, junto con la falta de renovación teórica, la causa de la caída del Surrealismo. Según Debord, el grupo COBRA había entendido la necesidad de crear una internacional de artistas, pero careció del «rigor intelectual» del Letrismo. De ese modo, sitúa a la IL y sus aliados en la posición de vanguardia, afirmando que:

En cuanto a las producciones de los pueblos aún sujetos al colonialismo cultural (causado a menudo por un colonialismo político), aunque puedan parecer progresistas en sus países, juegan un papel reaccionario en los centros culturales avanzados.

El texto pone en evidencia la influencia de Isou en Debord durante el periodo formativo de éste en el Movimiento Letrista:

Debe entenderse de una vez por todas que una mera expresión personal producida dentro de un marco creado por otros no puede considerarse como

creación. La creación no es una simple organización de objetos y formas, es la invención de unas nuevas leyes en dicha organización.

Debord deja entender más que afirma, como hiciera Isou, que él mismo pretende ser el «genio» capaz de producir dichas leyes de creación. El nuevo ámbito (anti)estético «descubierto» por Debord es la «creación de situaciones, es decir, la construcción concreta de ambientes de vida momentáneos y su trasposición a una calidad pasional superior». Debord utilizará las diversas artes y técnicas «como instrumentos que contribuyan a una construcción integral del medio». Ello «incluirá la creación de nuevas formas y la desviación de formas previas de arquitectura, urbanismo, poesía y cine». Debord inventará «juegos de un tipo esencialmente nuevo», que conllevan una «negación radical de los elementos de competición y de separación de la vida cotidiana». Según Debord:

La construcción de situaciones se produce sobre las ruinas del espectáculo moderno. Es fácil ver hasta qué punto el principio mismo del espectáculo —la no intervención— se vincula a la alienación del viejo mundo. Por el contrario, los experimentos culturales revolucionarios más pertinentes pretenden romper la identificación psicológica del espectador con el héroe, con el fin de arrastrarle a la acción, provocando su capacidad de revolucionar su propia vida.

De nuevo vemos que Debord se concibe a sí mismo y a sus «seguidores» como una vanguardia. Asume de un modo insultante que *las masas* le necesitan a él y a sus compañeros para «provocarles» a que cambien los términos de su propia existencia. Debord sólo ve un peli-

gro en la realización de sus planes: el sectarismo:

> *... debemos eliminar un sectarismo que nos impida la unidad de acción con posibles aliados para la consecución de fines concretos y que dificulte nuestra infiltración en organizaciones paralelas.*

El congreso de unificación entre el IMIB y la IL tuvo lugar en las afueras de la villa italiana de montaña de Cosio d'Arroscia, en un bar cuyo propietario era pariente de Simondo. Ralph Rumney (nacido en Newcastle, 1934) representaba supuestamente a un tercer grupo de vanguardia: la Asociación Psicogeográfica de Londres (LPA). Este nombre fue inventado durante el transcurso del congreso con el fin de «aumentar» el internacionalismo del evento. Rumney llevaba viviendo en Italia desde comienzos de los 50. Al moverse por los *círculos artísticos* europeos había entrado en contacto con letristas, artistas nucleares y miembros del IMIB y con los futuros *nouveaux realistes*.

Además de Rumney, estaban presentes Bernstein y Debord por la IL, y Gallizio, Jorn, Olmo, Simondo y Verrone por el IMIB. El congreso duró alrededor de una semana, buena parte de la cual muchos de los participantes la pasaron medio borrachos. Entre los temas que se discutieron había un plan de Rumney para teñir la laguna de Venecia de algún color brillante. Este proyecto perseguía dos fines distintos: observar la reacción de la población y estudiar los flujos del agua.

La «unificación» real del IMIB, la IL y la inexistente LPA se llevó a cabo el 28 de julio de 1957. Tras una votación con cinco votos a favor, dos en contra y una abstención, se proclamó la fusión de los grupos y la fundación de la IS.

Durante el año académico 1957-58, Henry Lefebvre impar-

Capítulo 6
La Internacional Situacionista en su fase heroica (1961-62)

tió un curso de Sociología en Nanterre que atrajo la asistencia, entre otros, de Guy Debord y Raoul Vaneigem (que se uniría a la IS en 1961). Debord y Lefebvre desarrollarían una amistad que el último describiría más tarde como una «comunión», pero que terminaría pronto en ruptura, acusando la IS a Lefebvre de haber robado «sus» ideas. La teoría de Lefebvre sobre la «vida cotidiana», que ya había tenido cierta fortuna en la IS a través de la influencia e impulso de COBRA y el IMIB, iba a tener un gran peso en el desarrollo intelectual de Debord. Las teorías de Jean Baudrillard, quien participaba en la presentación del curso, también parecen haber tenido cierto impacto en el pensamiento de la IS.

La revisión del pensamiento marxista llevada a cabo en Francia en la década de los 50, en la que Lefebvre jugaría un papel protagonista, iba a crear el clima «intelectual» que conduciría al desarrollo de la IS como organización no sólo «cultural», sino también política. La revista *Arguments*, comprometida con este revisionismo, se fundo justo antes que la IS, a comienzos de 1957. En Francia, el pensamiento marxista había estado dominado por el Partido Comunista, y hasta después de la liberación no se iba a producir ningún intento de revisión filosófica. El debate se asemejaba en muchos aspectos al que se había producido en Alemania en los años 20, aunque algunos críticos (p. ej., Richard Gombin) opinan que el revisionismo francés carecía del vigor del pensamiento de Lukàcs, Adorno y compañía.

Aunque la teoría de Lefebvre sobre la «vida cotidiana» iba a ser fundamental para la IS, sería el grupo Socialisme ou Barbarie (fundado en 1949) el que formulara la teoría política de la que se iba a derivar en mayor cuantía el pensamiento de Debord y Vaneigem. De hecho, Debord se iba a unir brevemente a S ou B en 1960. La IS adoptó de lleno las ideas de S ou B, desde el análisis de la URSS como un Estado capitalista burocrático a la propuesta de la creación de consejos obreros como modo de organización comunista. Aunque la IS rompiera más tarde sus «relaciones fraternas» con S ou B, nunca fue capaz de romper con los presupuestos políticos de éste.[1]

Walter Olmo, con el apoyo de Elena Verrone y su marido Piero Simondo, presentó un texto —«Por un concepto de música experimental»— en la IS a finales de septiembre de 1957. En este ensayo, Olmo exponía sus investigaciones sonoras y las vinculaba a la construcción de ambientes. Debord respondería con un texto publicado el 15 de octubre de 1957, en el que denunciaba a Olmo y a sus dos compañeros por abordar el problema de la experimentación desde la «actitud idealista» del «pensamiento de derechas». Al negarse a retractarse, Olmo, Verrone y Simodo fueron expulsados formalmente de la IS en su segundo congreso, celebrado en París el 25-26 de enero de 1958. En marzo del mismo año, Ralph Rumney, miembro inglés de la sección italiana, también fue expulsado. Según Rumney,[2] ello fue debido a que no pudo acabar su informe psicogeográfico a tiempo. Es irónico que enviara la versión definitiva de su foto-ensayo un día o dos antes de recibir la carta de París notificándole su expulsión. Sus compromisos familiares, en particular el reciente nacimiento de su hijo, no fueron considerados razón suficiente para retirar su exclusión. Para la IS, la jungla veneciana había atrapado al joven (*Internationale Situationiste* 1, junio de 1958).

El primero de enero de 1958 se fundó la «sección» alemana de la IS, que consistía únicamente en Hans Platschek hasta su expulsión en febrero del año siguiente. La «sección» se puso en marcha con el manifiesto «*Nervenruh! Keine Experimente!*» [algo así como "¡Nervios calmados! ¡Nada de experimentos!»; N.T.], firmado por Platschek y Jorn.

En los primeros meses de 1958, la sección francesa publicó dos manifiestos: «Nouveaux theatre d'operation dans le culture» y «Aux producteurs de l'art moderne». El primero resumía esquemáticamente el programa de la IS, en tanto que el segundo invitaba a los artistas «cansados de repetir ideas pasadas de moda» a organizar nuevas maneras de transformar el entorno. El primer paso para ello era entrar en contacto con la IS.

En abril de 1958 la IS lanzaba su acción contra la Asamblea Internacional de Críticos de Arte en Bélgica. Se hizo público un texto en el que se denunciaba a los críticos de arte por defender el viejo mundo contra la acción subversiva del nuevo movimiento experimental. En el primer número de *Internationale Situationiste* se cuenta el modo en que se difundió este mensaje (junio de 1958):

> *Nuestra sección belga se ocupó del necesario ataque directo. Éste se inició el 13 de abril, en la víspera de las sesiones, cuando los críticos de arte de ambos hemisferios, liderados por el Sweeney americano, eran recibidos en Bruselas. El texto de la proclama situacionista se dio a conocer de modos diversos. Se enviaron ejemplares personalmente a un gran número de críticos. A otros se les telefoneó leyéndoselo en su totalidad o en parte. Un grupo irrumpió por la fuerza en el Club de Prensa en que se daba una recepción a los críticos y se lanzaron pasquines sobre los asistentes. Otros fueron lanzados desde las ventanas superiores o desde coches.*

Walter Korun, que fue juzgado por su participación en

este incidente, sería expulsado de la IS en octubre de 1958.

La primera exposición pública de la pintura industrial de Gallizio se inauguró en la galería Notizie de Turín, el 30 de mayo de 1958. En ella se exhibían tres rollos de lienzo (de 70, 14 y 12 metros de largo). La pintura estaba parcialmente desenrollada y pinchada en la pared. Modelos humanos desfilaban de un extremo al otro de la galería vestidos con trozos del lienzo que se vendía por metros. Un ingenio emitía notas que variaban según los movimientos de los presentes en la galería. Este uso «musical» del «tereminófono» había sido desarrollado originalmente por Walter Olmo y Cocito de Torino.

La «obra» de Gallizio fue producida con herramientas muy sencillas, las que requería el prensado y el pintado de aceite y resina sobre el lienzo. Esta técnica conectaba con los métodos tradicionales del arte. Los rollos resultantes se describían como «industriales» debido más a su escala que al proceso de producción. Gallizio había comenzado a pintar en 1953, imitando inicialmente los modos del expresionismo abstracto. La pintura industrial que produjo conjuntamente con Gior Melanotte (su hijo) a finales de los 50 tomó forma tanto a partir de su anterior interés por el *action painting* como de ciertas innovaciones «técnicas». Los lienzos se producían sin diseño o composición y eran la «expresión concreta del gesto pictórico». La IS consideraba este tipo de «pintura» como «antipintura» porque, al producir tal volumen de obra, Gallizio pretendía perturbar o desviar la estructura del mercado artístico. Según la IS, no debía considerarse a Gallizio como un «artista aislado», sino como constructor de «ambientes unitarios».

Como resultado de la publicación en París del primer número de *Internationale Situationiste* (junio de 1958), Debord fue sometido a un interrogatorio policial. Debord informó a la policía francesa, que había sido autorizada a disolver cualquier grupo subversivo o criminal, que la IS

era una tendencia artística y que, como no había sido constituida, tampoco se podía disolver. En una carta a Gallizio (fechada el 17 de julio de 1958) Debord se quejaba de que la policía había intentado intimidar a los de la IS, tomándolos erróneamente por criminales.

En un panfleto titulado «Defiende la libertad en todas partes» (fechado el 4 de julio de 1958), Gallizio —en nombre de la sección italiana de la IS— lanzó una campaña para sacar del manicomio al pintor milanés Nunzio Van Guglielmi. Éste había sido internado por romper una ventana de *Los desposorios de la Virgen* de Rafael y pegar en la obra un pasquín ensalzando la revolución contra el estamento clerical. En París, el 7 de julio de 1958, Jorn hizo público el texto «Au secours de van Guglielmi». En él denunciaba el encarcelamiento de Guglielmi «como un ataque contra el espíritu moderno», y elogiaba al pintor milanés por haber asaltado «los falsos ideales artísticos del pasado». Al año siguiente, Guglielmi fue declarado en su sano juicio y liberado del manicomio.

En verano de 1958, la IS encargó a Abdelhafid Khatib la realización de un informe psicogeográfico del barrio parisino de Les Halles. Dicha tarea se vio obstaculizada por grandes dificultades, puesto que Khatib, como todo argelino en el periodo álgido del miedo a las bombas nacionalistas, estaba sujeto al toque de queda policial que exigía que todos los argelinos se mantuviesen en casa desde las siete y media de la tarde. Tras haber sido arrestado dos veces, Khatib decidió que era suficiente y entregó un informe incompleto que la IS aceptó.

El 8 de julio de 1958, se inauguró la segunda exposición de pintura industrial de Gallizio y Melanotte en la galería Montenapoleone de Milán, y en octubre tuvo su premier parisina en el transcurso de un «ejercicio nocturno» de la IS, en que se colocó en la calle un largo rollo de lienzo siguiendo las líneas del entorno. En el segundo número de

Internationale Situationiste (París, diciembre de 1958) se explicaba el inesperado «éxito de ventas» de la pintura industrial como una acción defensiva por parte del mundo del arte comercial, que pretendía acomodar la pintura industrial dentro de su escala de valores, tratando cada rollo de lienzo como si fuera un gran cuadro. Los situacionistas respondieron a ello aumentando el precio del metro de 10.000 a 40.000 libras y mediante la producción de rollos aún más largos.

Si 1958 había sido un año particularmente activo para la IS en tanto organización, también lo había sido individualmente para Jorn. La IS había editado y publicado *Pour la forme – Ebauche d'une methodologie des Arts*, una colección de textos de Jorn del periodo 1953-57. Junto con Constant, Gallizio, Bernstein y su marido Debord, Jorn cerraba el grupo de los cinco que constituían el corazón teórico y organizativo del movimiento situacionista. En abril, a la vez que el IS lanzaba su ataque contra los críticos de arte reunidos en Bélgica, la obra de Jorn estaba siendo expuesta en la Expo de Bruselas dentro de la muestra *50 ans d'art moderne*. La reputación de Jorn como figura señera del arte europeo se iba a iniciar con esta exposición. Su creciente éxito como artista iba a repercutir grandemente en la IS. Hasta que Jorn entró en la superliga del mercado del arte, había sido Gallizio —el situacionista con mayor capital personal— quien había dotado de fondos al movimiento. Desde 1958 en adelante iba a ser Jorn, con la fortuna que hacía con la venta de sus cuadros, quien lo financiara. Iba a costear directamente algunos proyectos, como la revista alemana *Spur*, y con otros lo haría de un modo indirecto. Siempre que un situacionista —o el movimiento en general— necesitaba dinero, Jorn le daría un cuadro a sabiendas de que iba a ser inmediatamente vendido. La IS financió sus publicaciones con el dinero reunido a partir de la venta de las obras regaladas a Debord. Jorn

seguiría dando cuadros a miembros o antiguos miembros de la IS hasta su muerte, doce años después de haberse salido del movimiento.[3]

Jorn conoció a los miembros del *Gruppe Spur* en 1958, durante su primera exposición individual en Munich. *Spur* (que significa rastro o huella) había sido fundado el año anterior por Lothar Fischer, Heimrad Prem, Josef Senft (alias de J. K. S. Hohburg), Helmut Sturm y Hans-Peter Zimmer. Cuando Spur se unió a la IS, durante el congreso situacionista celebrado en Munich (17-20 de abril de 1959), Ervin Eisch, Heinz Hofl y Gretel Stadler ya habían entrado a formar parte del grupo y Josef Senft lo había dejado. En el periodo en que se constituyo la sección alemana de la IS, se unirían a las líneas de Spur Dieter Kunzelmann, Renne Nele y Uwe Lausen.

Spur tenía mucho en común tanto con Jorn, que había sido su descubridor, como con Constant. Compartían todos la creencia en una producción artística colectiva y no competitiva.[4] Ello contrastaba radicalmente con el abandono del arte propuesto por Bernstein y Debord. Como Constant, Spur desarrollaba conceptos relacionados con el juego y con el hombre y la mujer en tanto *homo ludens*, que habían sido ya formulados en 1938 por el historiador holandés Johan Huizinga. Estas ideas iban a ser centrales en el programa de la IS y fueron usadas a menudo, aunque no desarrolladas, por Raoul Vaneigem.

En la galería Van den Loo se celebró una exposición de pintura industrial de Gallizio y Melanotte coincidiendo con el congreso de Múnich de la IS. Durante el mismo congreso se produjeron diferencias ideológicas entre la sección holandesa y Debord. Debord imaginaba una *creatividad revolucionaria totalmente al margen de la cultura existente*; en tanto que los delegados holandeses insistían en la importancia del urbanismo unitario como medio alternativo de *creación liberada* y en la *revolución cultural per-*

manente. Estas diferencias no se resolvieron. El informe que presentó Constant respecto a la fundación de la *Oficina de Urbanismo Unitario* en Amsterdam ilustraba claramente hasta qué punto el movimiento situacionista se estaba desviando de los planes de Debord y Bernstein. La oficina se dedicaba a la construcción de ambientes unitarios mediante la participación de un equipo de *artistas*, arquitectos y sociólogos. Debord optó por dejarlo pasar. Sería años más tarde cuando asumiría el liderazgo del movimiento e impondría sus ideas sobre los pocos que quedaron tras haber purgado todas las «corrientes oportunistas». La noche en que se clausuró el congreso, la IS llenó la ciudad de pasquines en que se leía: «¡Una revuelta cultural mientras dormís!».

En mayo de 1959, miembros de la IS estaban exponiendo en tres de las galerías más prestigiosas de Europa. Gallizio y Melanotte presentaban su «Cueva antimaterial» en la galería René Drouin de París, un entorno unitario creado a partir de rollos de pintura industrial. Jorn exhibía seis «Pinturas modificadas» en la galería Rive Gauche de París, con 20 cuadros *kitsch* que Jorn había «desviado» mediante manchas de color y la alteración de las figuras. Constant mostraba sus construcciones espaciales en el Museo Stedelijk de Amsterdam: modelos de edificios de urbanismo unitario que debían ser suspendidos de bastidores haciéndolos más flexibles que la arquitectura tradicional. La investigación sobre urbanismo unitario se convirtió en la actividad principal de la IS durante el verano y el otoño de 1959; pero mientras las secciones holandesa e italiana llevaban a cabo un intenso debate acerca de los problemas técnicos y sociales con los que había que enfrentarse, otros se quedaron al margen: Jorn porque desconfiaba de la tecnología funcionalista, y Bernstein y Debord porque pretendían seguir una línea esencialmente «política». El tercer número de la *Internationale Situationiste* (París, diciembre de 1959) incluye documentación del congreso de

Múnich, artículos de urbanismo unitario y un texto sobre pintura industrial.

A finales de 1959, la IS inició negociaciones con Wilhem Sandberg para la celebración de una exposición en el interior y alrededores del museo Stedelijk el mayo siguiente. La IS planeaba transformar las salas del museo en un laberinto, mostrar documentación, reproducir continuamente conferencias pregrabadas y organizar una deriva sistemática dirigida por tres grupos situacionistas. La exposición no se llevó a cabo, entre otras cosas, porque la IS se negó a introducir en el laberinto las modificaciones que exigían las normas de seguridad. Después de que el museo se viera obligado a cancelar el proyecto, en marzo de 1960, debido a la intransigencia de la IS, le ofreció el espacio a Gallizio, quien lo aceptó.

En abril de 1960, Armando, Alberts y Oudejans fueron expulsados del movimiento porque los dos últimos habían aceptado un contrato para construir una iglesia. En junio, Gallizio y Melanotte expusieron su pintura industrial en el museo Stedelijk de Amsterdam y en la galería Notizie de Turín, siendo expulsados de la IS por colaborar con fuerzas «ideológicamente inaceptables». Galuco Wuerich, otro miembro de la sección italiana, fue purgado también. Constant dimitió el mismo mes, cansado de ser criticado por «privilegiar» la forma arquitectónica tecnológica en vez de la cultura global.

El 20 de julio de 1960, la IS publicó los *Estudios preliminares para definir un programa revolucionario unitario*, elaborados por Debord y Canjuers. Pierre Canjuers era un teórico del grupo Socialisme ou Barbarie. El texto se presentaba como «una plataforma para discutir dentro de la IS y para establecer vínculos con militantes revolucionarios del movimiento obrero» (*Internationale Situationiste* 5, París, diciembre de 1960). La IS era demasiado sectaria como para que esto prosperase. Durante una temporada,

Debord mantuvo una doble pertenencia a la IS y a S ou B, y fue miembro del equipo que este último grupo envió a Bélgica durante la huelga general de 1960. Los contactos entre la IS y S ou B fueron debilitándose, llegándose a la ruptura final en 1966.

En agosto de 1960, salió a la calle en Múnich el primer número de la revista alemana *Spur*, en el que se ilustraban los modos distintos que las diferentes facciones de la IS tenían de abordar la «cuestión social». Se subrayaban dichas diferencias al reimprimirse en la revista el manifiesto de la IS de mayo de 1960, al lado del manifiesto de *Spur* de noviembre de 1958. A diferencia de la facción formada alrededor de Bernstein y Debord en París, *Spur* no pretendía la definitiva supresión del arte. Un año después de la fundación de su grupo, los alemanes exponían así su posición:

> *Nos oponemos a la lógica que nos ha llevado a la debacle cultural. La actitud autómata y funcionalista nos ha llevado a una obcecada falta de juicio, al academicismo y a la bomba atómica. Términos tales como cultura, verdad y eternidad no nos interesan como artistas. Debemos ser capaces de sobrevivir. La posición material y espiritual del arte es tan desesperada que no debería esperarse del pintor que fuera complaciente cuando pinta. Dejemos la complacencia a la institución [...] El arte es un golpe de gong que resuena, cuyo penetrante eco hace que se disuelvan en el aire las voces de los imitadores [...] El arte no tiene nada que ver con la verdad. La verdad se encuentra en los intersticios. Pretender ser objetivo es ser sectorial y ser sectorial es pedante y aburrido [...] REIVINDICAMOS EL KITSCH, LA SUCIEDAD, EL FANGO, EL DESIERTO. El arte es la montaña de estiércol en que crece el kitsch [...] En vez de un idealismo abstracto, lo que buscamos es un nihilismo honesto. Los mayores crímenes de la humanidad se han cometido en nombre de la verdad, la honestidad, el progreso y la búsqueda de un futuro mejor. La pintura abstracta ya no es sino esteticismo vacuo, un parque de atracciones para los ociosos mentales que buscan un pretexto fácil para masticar una vez más verdades caducas desde hace tiempo. La pintura abstracta es un chicle mil veces masticado y pegado bajo el borde de la mesa. Hoy en día los pintores constructivistas y estructuralistas intentan seguir mascando este chicle. CONTRA ESTA FALTA DE COMPROMISO OBJETIVO OPONDREMOS UNA DICTADURA MILITANTE DEL ESPÍRITU.*

A diferencia de *Internationale Situationiste*, la revista *Spur* era de carácter fundamentalmente gráfico. Tanto visualmente como en contenidos, las dos publicaciones ilustran el grado en que estaba ideológicamente dividido el movimiento situacionista.

Estas diferencias se pusieron en evidencia en el cuarto congreso de la IS, celebrado en un lugar «secreto» del este de Londres del 24 al 28 de septiembre de 1960. A su llegada a la capital inglesa, se les encomendó a los delegados la tarea «psicogeográfica» de buscar la Sociedad de Marinos Británicos, en que iba a tener lugar el congreso. El 26 de septiembre, Heimred Prem pronunció una larga declaración en nombre del grupo Spur atacando la tendencia sostenida por los delegados franceses y belgas de «presuponer la existencia de un proletariado revolucionario». Kotanyi replicaría «recordando» a los alemanes que se habían «multiplicado» las huelgas salvajes en muchos países avanzados. No pudieron resolverse estas diferencias y el grupo *Spur* se limitó a retractarse con el fin de no «obstaculizar la actividad situacionista ya existente».

El último día del congreso, la IS celebró un mitin públi-

co en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, en el West End. Guy Atkins incluye el siguiente testimonio de un testigo del mismo en su libro *Asger Jorn – The Crucial Years* (Lund Humphries, 1977):

> *El mitin, de principio a fin, fue la parodia de una sesión normal del ICA. Aquella noche Toni del Renzio hizo de moderador por parte del ICA. Abrió la reunión haciendo una introducción histórica del movimiento situacionista. Al mencionar el Congreso de Alba, los situacionistas prorrumpieron en un fuerte aplauso. Al mencionar el Congreso de Unificación en Cosio d'Arroscia, los aplausos fueron enormes, acompañados de un sonoro zapateado. El público del ICA estaba alucinado con tal demostración de euforia desbocada. A continuación, Del Renzo presentó al protavoz de la IS, Maurice Wyckaert.*
>
> *En vez de comenzar con los agradecimientos al uso, Wyckaert echo en cara al ICA el haber utilizado la palabra «situacionista» en su boletín. El «situacionismo», según la explicación de Wyckaert, «no existe. No existe ninguna doctrina de tal nombre». Continuó diciendo al público: «si habéis comprendido que no hay cosa alguna llamada "situacionismo", no habréis perdido la tarde».*
>
> *Tras un tributo a Alexander Trocchi, que había sido arrestado recientemente por tráfico de drogas en los Estados Unidos, Wyckaert se lanzó a criticar a la UNESCO. Se nos dijo que la UNESCO había fracasado en su misión cultural. Por lo tanto, la Internacional Situacionista sometería el edificio de la UNESCO a la «piqueta de un acto revolucionario». Esta afirmación fue recibida con algunos murmullos de aprobación poco corteses.*
>
> *Wyckaert concluyó como había empezado, con una pulla al ICA. «Los situacionistas, de los que tal vez creéis ser jueces, algún día os juzgarán. Os estamos esperando a la vuelta de la esquina». Hubo un momento de silencio antes de que la gente se percatara de que había acabado. La primera y única pregunta vino de un hombre que inquirió: «¿Puede explicar de qué va el situacionismo?» Wyckaert lanzó una severa mirada al individuo. Guy Debord se levantó y dijo en francés: «No estamos aquí para responder preguntas coñazo». En este momento, él y los otros situacionistas dejaron la sala.*

Por aquel entonces Spur era la sección más activa de la IS: entre agosto de 1960 y enero de 1961 publicaron siete números de su revista, siendo la quinta entrega un monográfico sobre urbanismo unitario que incluía reimpresiones de viejos textos de la IL sobre el tema.

Tras la dimisión de Jorn, en abril de 1961, aumentaron las divergencias entre las facciones «cultural» y «política» del la IS. La baja fue cubierta el mismo año por Raoul Vaneigem (nacido en 1934). La división de opiniones alcanzó dimensiones explosivas en el congreso de la IS en Goteborg, Suecia, entre el 28 y 30 de agosto de 1961. El informe de Vaneigem dejaba ver claramente la intransigencia de la facción «política»:

> *No es cuestión plantearse el espectáculo del rechazo, sino el rechazo del espectáculo. Y para que sea* artístico *dicho planteamiento, en el sentido auténtico que define la IS, los instrumentos para la destrucción del espectáculo deben dejar de ser obras de arte. No existe cosa alguna denominada* situacionismo *u obra situacionista, o situacionismo espectacular [...] Nuestra posición es la de combatientes entre dos mundos, uno que no reconocemos y otro*

que aún no existe.

Kunzelmann manifestó inmediatamente su «fuerte escepticismo» respecto al poder aglutinador de la IS «para actuar en el nivel previsto por Vaneigem» (*Internationale Situationiste* 7, París, 1962). Prem reiteraba la posición de táctica *revolucionaria* del grupo Spur, repitiendo más o menos lo que los alemanes habían dicho ya en el cuarto congreso de la IS. Aunque se habló mucho de insatisfacción y de revuelta, Spur apuntó que «la mayoría de la gente aún se preocupa principalmente del confort y la comodidad». De ese modo, la tercera sesión del quinto congreso acabó en una algarada, con gritos del tipo: «¡vuestras teorías os van a explotar en las manos!» desde una de las facciones, y del tipo: «¡alcahuetas de la cultura!» desde la otra.

El congreso decidió añadir a Kotanyi y Jorn al consejo editorial de *Spur*, publicándose el sexto número de la revista en noviembre de 1961 con la participación de ambos en su confección. Sin embargo, en enero de 1962, Kunzelmann, Prem, Sturm, Zimmer, Eisch, Nele, Fischer y Stadler sacaron el número 7 sin informar a Kotanyi y Jorn. Como resultado, fueron expulsados de la IS al mes siguiente. A la vez, el grupo Spur estaba siendo objeto de acoso policial y denuncias por inmoralidad, pornografía, blasfemia e incitación a la revuelta. Uwe Lausen fue condenado a tres semanas de cárcel, y otros miembros del grupo recibieron multas y fueron reprendidos judicialmente.

Tras su exclusión, Spur continuó existiendo como grupo, entrando a participar más tarde en la 2ª Internacional Situacionista. Esta nueva agrupación se formó en marzo de 1962, al romper Nash, Elde, de Jong, Lindell, Larsson y Strid con la facción formada alrededor de Bernstein, Debord y Vaneigem. Los primeros anunciaron la creación de la 2ª Internacional con sede en Drakabygget (La Bauhaus Situacionsta), una granja al sur de Suecia. Aquellos con los

que rompieron respondieron con la «exclusión» de los «nashistas», termino adoptado en el sexto congreso de la IS en Amberes (12-16 de noviembre de 1962).

Nash resumía las teorías de la 2ª Internacional en «¿Quiénes son los situacionistas?» (*Times Literary Supplement*, Londres, 14/9/64):

> *El punto de partida es la descristianización de la filosofía kierkegaardiana de las situaciones. Esto se combina con las doctrinas económicas británicas, la dialéctica alemana y los proyectos de acción social franceses. Implica una revisión profunda de la doctrina de Marx y una revolución total, cuyo crecimiento enraíza en el concepto escandinavo de cultura. Esta nueva ideología y teoría filosófica es lo que llamamos situología. Se basa en los principios de la democracia social tanto como en la exclusión de todos las formas de privilegio artificiales.*

Nash emprendió la publicación de cuadernillos desde Suecia y editó la revista *Drakabygget* (el nombre de su granja), organizando otras acciones de propaganda consistentes sobre todo en manifestaciones y exposiciones. Entre los actos publicitarios orquestados por la Bauhaus Situacionista destacan la pintada de eslóganes *co-ritus* por todo Copenhage y la decapitación de una estatua en el puerto.

Aunque Jorn denunciara a la prensa la campaña de graffitis, mantuvo buenas relaciones con ambas «internacionales» rivales. Las dos dependían financieramente de él y, en consecuencia, su colaboración con lo que cada una de las partes consideraba «el enemigo», si no se aceptaba, al menos se ignoraba. No hubo, ciertamente, ningún cuestionamiento por parte de Bernstein y Debord, según sus rigurosos criterios respecto a rupturas y divisiones. Sin el apoyo

de Jorn, tanto en dinero como en regalos, ni *Situationist Times* ni su rival, *Internationale Situationiste*, se hubieran podido publicar. Tras la muerte por cáncer de Jorn, en 1973, Debord le describiría como «el herético permanente de un movimiento que no podía admitir la ortodoxia» (referido por Jean-Clarence Lambert en *COBRA*, Sotheby Publications, 1983, como cita de *Le jardin de Abisola*, Turín, 1974).

Notas:

1. En la introducción del traductor al inglés de la *Critique of the Situationist International* (Red Eye 1, Berkeley 1979; reeditado como *What is Situationism?*, Unpopular books, Londres, 1987), L. M. nos da la siguiente descripción —extremadamente lúcida— de *Socialisme ou Barbarie*:

   Socialisme ou Barbarie *era una revista creada por un pequeño grupo de militantes disidentes del trotskismo ortodoxo tras la Segunda Guerra Mundial. Había varias razones para tal ruptura. En primer lugar estaba la crisis económica de la posguerra y la guerra misma, que no había traído como consecuencia el levantamiento revolucionario predicho por Trotsky. En segundo lugar estaba la situación en la Unión Soviética, donde la burocracia había sobrevivido consolidándose sin que el país hubiera salido del capitalismo privado. Esto contradecía igualmente las predicciones de Trotsky, como también lo hiciera la expansión de los regímenes burocráticos al estilo soviético en Europa del Este. En tercer lugar, estaba la mezquina vida interna de la así llamada «Cuarta internacional» en sí misma, una miniburocracia deshecha por las rivalidades sectarias y profundamente represiva.*

   A partir de esta experiencia práctica e histórica, S ou B se propuso un cuestionamiento profundo del «marxismo», es decir, de la ideología que atraviesa las obras de Kautsky, Lenin y Trotsky, apareciendo como una caricatura en los textos de Stalin y sus secuaces, y que en parte tiene su origen en la obra postrera de Engels. A partir de esta crítica, Cornelius Castoriadis, líder teórico de S ou B, escribiendo primero bajo el pseudónimo de Pierre Chaulieu *y después de* Paul Cardan*, extraía las siguientes conclusiones generales:*

   (i) La Unión Soviética debe considerarse una forma de la sociedad explotadora llamada Estado —o burocracia— capitalista.

   (ii) En la Unión Soviética no se estaba dando sino una variante más completa del proceso común a todo el capitalismo: la burocratización.

   (iii) A causa de esto, la división entre los propietarios y los desposeídos estaba siendo reemplazada por otra entre mandatarios y mandados, y la burguesía privada se estaba convirtiendo en una clase burocrática mediante la concentración y centralización del capital.

   (iv) El avanzado estado que este proceso había alcanzado en la Unión Soviética era resultado, en gran medida, de la concepción leninista-bolchevique del partido, que quita el poder del Estado a la burguesía en nombre de los obreros para construir necesariamente otra clase dominante.

   (v) El capitalismo como un todo ha superado sus contradicciones económicas basadas en la tendencia a caer de la tasa de benefi-

cio; y por ello, el único móvil para la revolución es la contradicción entre mandatarios y mandados que provocaría que los obreros se revelaran y recurrieran a la autogestión no por la privación material, sino por el intolerable tedio e impotencia que caracteriza sus vidas.

2. El autor entrevistó a Rumney en su residencia de Putney (sudoeste de Londres) en otoño de 1987.
3. Ver la sección sobre la IS en *Asger Jorn. The Crucial Years 1954-1964*, de Guy Atkins (Lund Humpheries, 1977). Atkins analiza la fundación de la IS en una carta al autor escrita en 1987. Rumney aportó también información al respecto al autor.
4. Aunque, como veremos más tarde, existe aquí una diferencia real de opinión acerca del estatus de la cultura, existe también un problema acerca del uso del término «arte». El uso abierto y consciente de prácticas colectivas para realizar «artefactos culturales» (a falta de un término mejor) no se ajusta realmente a lo que entendemos por «arte», al menos si se usa el término para describir la alta cultura de la clase dominante en las sociedades capitalistas.

Capítulo 7

De la pobreza teórica de los especto-situacionistas y del estatus legítimo de la Segunda Internacional

Para entender por qué la Internacional especto-Situacionista dirigida por Bernstein y Debord es más conocida en Gran Bretaña, Francia y Norteamérica que la 2ª Internacional Situacionista de Jong y Nash, hemos de tener en cuenta las refinadas estrategias del eurocentrismo. No es sólo que Europa se haya visto a sí misma como el centro del mundo, sino que Gran Bretaña, Francia y Alemania tienden a considerarse como el eje de ese centro. De ese modo, cuando la IS se escindió en dos, desde la perspectiva francesa y angloamericana el situacionismo real era la facción especto-situacionista con base en París; mientras que la 2ª Internacional, centrada en Escandinavia, iba a ser considerada como algo «ajeno a la IS; mucho más sociable y ciertamente mucho menos inteligente» (*Internationale Situationiste* 8, París, 1963).

Los especto-situacionistas afirmaban en *Internationale Sitationiste* 8 que la nueva Bauhaus sueca de Nash se componía de «dos o tres antiguos situacionistas escandinavos más una masa de desconocidos».[1] La idea es clara: aquella gente eran antiguos situacionistas, mientras que los especto-situacionistas eran los poseedores únicos del título de la IS. Esto es típico de la poca honestidad que los especto-situacionistas habían heredado de la Internacional Letrista. Las únicas explicaciones posibles a tal afirmación —aparte de una deliberada distorsión de la realidad— son la ignorancia o la completa falta de memoria, ambas poco proba-

bles. La lista de antiguos camaradas de Bernstein y Debord que participaron en las actividades de la Bauhaus Situacionista, o publicaron material en *Situationist Times* de la 2ª Internacional, incluye a Nash, Elde, de Jong, Lindell, Larsson, Strid, Kunzelmann, Prem, Sturm, Zimmer, Eisch, Nele, Fischer, Stadler, Jorn y Simondo. Si tenemos en cuenta que el número medio de miembros de la IS antes del cisma era de 10 a 15 personas, la reivindicación de la 2ª Internacional del título de la IS tiene tanto peso como la de los especto-situacionistas.

La diferencia fundamental entre los especto-situacionistas y la 2ª Internacional era el tema del *arte*. Los especto-situacionistas querían «realizar y suprimir» el *arte*, un deseo que se repite a lo largo de toda su literatura. A continuación se ofrece un ejemplo firmado por Martin Strijbosch, Vaneigem y Vienet, incluido en *Internationale Situationiste* 9 (París, 1964):

> *Ahora es cuestión de* realizar *arte, de construir realmente y en todos estadios de la vida todo aquello hasta ahora sólo podía ser memoria histórica, una ilusión, un sueño o el patrimonio de algunos. El arte* sólo puede realizarse mediante su supresión. *Sin embargo, al contrario que la sociedad actual que reemplaza aquello que suprime con el automatismo o con un espectáculo aún más pasivo y jerárquico, nosotros sostenemos que el arte sólo puede ser suprimido mediante su realización.*

La 2ª Internacional, al igual que los especto-situacionistas, fue incapaz de llevar a cabo una distinción real entre los conceptos de arte y cultura (p. ej., el texto de Jorn «Mente y Sentido» en *Situationist Times* 5, París 1964). Pero, a partir de un mismo error, las dos internacionales llegaron a conclusiones muy diferentes respecto a lo que «había que hacer».

Los especto-situacionistas —siempre conscientes de su imagen pública— promovían orgullosamente el carácter materialista de sus teorías; pero si analizamos el arte desde un punto de vista materialista, nos damos cuenta de que las ambiciones y actitudes de los especto-situacionistas no eran sino idealistas.

En su libro *Art, an Enemy of the People* (Harvester Press, Sussex, 1978), Roger L. Taylor demuestra que han existido pocos acercamientos al arte genuinamente materialistas. Lo hace mediante un análisis del arte en tanto práctica social y la consiguiente comparación de la descripción materialista resultante con las ideas marxistas al respecto. Comienza mostrando que el arte, en tanto que categoría, debe distinguirse de la música, pintura, literatura, etc. El uso común del término arte lo trata como una subcategoría de estas disciplinas, aquella que establece diferencias dentro de ellas basándose en *valores sensibles*. Así, se considera arte a la música de Mozart y no la de Slaughter and the Dogs. Este uso del término surgió en el siglo XVII, simultáneamente a la idea de ciencia. Anteriormente se utilizaba el término artista para designar a cocineros, zapateros, estudiantes de artes liberales, etc.

La aparición del uso moderno del término «arte» respondía al intento de la aristocracia de mantener los valores de su *clase* en tanto objeto de «reverencia irracional». De ese modo, se identificó el arte con la *verdad*, y esta *verdad* con la visión del mundo de una aristocracia que sería destronada al poco tiempo por la rampante clase burguesa. Esta burguesía, como clase revolucionaria, deseaba asimilar la «vida» de la decadente aristocracia. Sin embargo, en el proceso mediante el cual la burguesía procedía a abolir los modos de vida anteriores, se apropió de la idea de arte transformándola. La belleza dejó más o menos de identificarse con la verdad para asimilarse al gusto individual. Al evolucionar el arte en la época burguesa, se desarrolló una

creciente «insistencia en la forma, el conocimiento de la misma y el individualismo» (el romanticismo, básicamente), que daría «autoridad» al concepto «como sistema mental, particular y evolutivo de la nueva clase dominante».

Por ello, en vez de poseer validez universal, el arte no sería sino un proceso que tiene lugar dentro de la sociedad burguesa, con el fin de provocar una «reverencia irracional por las actividades que satisfacen las necesidades burguesas». Este proceso propone la «superioridad objetiva de aquellos objetos identificados como arte, y por ello, la superioridad de la forma de vida que los celebra y del grupo social al que concierne». Esto implica afirmar que la sociedad burguesa, y dentro de ella la clase dominante, está «de algún modo comprometida con una forma superior de conocimiento». Se puede deducir de ello que el arte seguirá existiendo como categoría especializada sólo hasta que el mismo capitalismo sea abolido. Esta conclusión difiere bastante de aquella a la que llegaron los especto-situacionistas. En *Internationale Situationiste* 10, Khayati afirma que:

> *Dadá descubrió las posibilidades del lenguaje y cerró para siempre la puerta a la consideración del arte como especialidad [...] La realización del arte —la poesía entendida al modo situacionista— supone que nadie se realiza a sí mismo en una «obra», sino que lo que realiza es su época.*

Si desde una perspectiva materialista, el arte es un proceso que tiene lugar dentro de la sociedad burguesa, no puede ser planteada su *realización*. Tal idea es una mistificación puesto que no sólo implica que el arte posee una esencia, sino que es una categoría autónoma respecto a las estructuras sociales. Emprender su *realización y supresión* no es sino un intento de salvar este sistema mental, en el momento mismo en que se abole dicha categoría. ¡El arte

desaparece de los museos, para reaparecer en todas partes! Basta de hablar de una práctica *autónoma* proletaria que no es más que el sueño burgués de una categoría *universal*, que sirva de propaganda a la cohesión social.

El otro instrumento *teórico* que, aparte de este modo de considerar el arte, distingue a los especto-situacionistas de la 2ª Internacional, es el concepto de espectáculo. Este concepto logra su *teorización* más acabada en *La societé du spectacle* (Buchet-Chastel, París, 1967 [traducción española de *La sociedad del espectáculo* por Fernando Casado, Castellote, Madrid, 1976]). En él, Debord anuncia, parafraseando a Marx:

> *La vida entera de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de* espectáculos. *Todo lo que era vivido directamente se ha convertido ahora en representación.*

Partiendo de ahí, Debord procede a considerar el *espectáculo* como un fenómeno a la vez general y particular. Siguiendo este método —al ofrecer una serie de descripciones superpuestas, pero escasamente articuladas— no es capaz de llegar a una definición uniforme del concepto. Debord identifica sus distintos comportamientos sin poder demostrar relación alguna entre ellos.[2]

La idea que tiene el especto-Situacionismo de las sociedades capitalistas y comunistas es tan mistificadora como su idea de arte. Debord afirma que «el espectáculo no es una colección de imágenes, sino una relación social interpersonal mediada por imágenes», como si las relaciones humanas no hubieran estado siempre vehiculadas por impresiones sensibles (que, en lo que respecta a la vista, han sido siempre imágenes). En su *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Gallimard, París, 1967), Vaneigem dice que la sociedad comunista es un mundo de

«amos sin esclavos»; cuando realmente no es sino una sociedad en que las metáforas de dominación de clase habrán perdido su sentido.

En vez de intentar desarrollar teorías rigurosas y fracasar miserablemente, la 2ª Internacional iba tras una política más abierta. En *Situationist Times* Jong iba a reunir fotografías, diagramas y textos inconexos sobre un tema específico (por ejemplo los laberintos, en el número 4, París 1963), dejando que los lectores extrajeran sus propias conclusiones. Los números de *Situationist Times* se asemejan en muchos aspectos a las publicaciones realizadas contemporáneamente por Fluxus. En ambos casos tenemos un modo no artístico de abordar algo que, sólo vagamente, puede calificarse de actividad artística.

Así, mientras los especto-situacionistas eran doblemente ideológicos al afirmar dogmáticamente la naturaleza teórica de sus especulaciones, la 2ª Internacional —a la que no le molestaba la calificación de ideología— demostró ser más abierta en su modo de abordar la *investigación filosófica*.

Notas:

1. La facción que describo como «Internacional especto-Situacionista» siempre se refirió a sí misma simplemente como «Internacional Situacionista». Sin embargo, puesto que existieron dos ramas que reivindican el título —el grupo nashista tenía al menos la decencia de poner la palabra «Segunda» delante del nombre—, uso el término «especto» para diferenciar a los debordistas de la IS original, existente antes de la división de 1962. El término «especto» viene de la *teoría* del «espectáculo» en que creía la facción debordista.
2. Respecto a una versión anterior y más elaborada de esto, ver David Jacobs & Christopher Winks, *AT DUSK – The Situationist Movement In Historical Perspective* (Perspectives, Berkeley, 1975). Ver también, el texto de Mark Shipway «Situationism», en *Non-Market Socialism in the Ninetheenth and Twentieth Centuries*, Rubel & Crump eds. (MacMillan, Basingstoke & Londres, 1987), que ofrece una explicación menos «teórica» de cómo el especto-Situacionismo proyectó tendencias existentes en un estrato específico de la sociedad francesa, cruzando fronteras de clase y nación hasta convertirlas en una «teoría» universal.

Capítulo 8
Declive y caída de la crítica especto-situacionista

A principios de los sesenta, tanto los especto-situacionistas como la 2ª Internacional eran casi desconocidos más allá de un restringido círculo de artistas, estudiantes y activistas políticos. Ambas internacionales consiguieron extender algo su fama a través del escándalo. El especto-situacionista Jeppesen Victor Martin iba a ser el mejor practicante de esta táctica. Tras varios incidentes que llegaron a la prensa, fue detenido por realizar una tira cómica con ocasión de las nupcias reales danesas, en que se veía a Christine Keeler con un bocadillo en el que decía que era mejor ser prostituta que casarse con un fascista.

Cuando los seguidores de la revista *Internationale Situacioniste* lograron el control del sindicato de estudiantes de la Universidad de Estrasburgo, los situacionistas vieron la oportunidad de dar a su intervención la máxima publicidad. Los especto-situacionistas afirman en su texto «Nuestros fines y métodos en el escándalo de Estrasburgo» (*Internationale Situationiste* 11, París, octubre de 1967), que propusieron inicialmente a los estudiantes que escribieran ellos mismos una crítica de la universidad y de la sociedad en general para que fuera publicada posteriormente con los fondos del sindicato de estudiantes. Al final, el texto fue escrito por un emisario especto-situacionista, Mustapha Khayati, incluyendo algunas correcciones añadidas por la jerarquía de la organización en París. Se imprimieron 10.000 ejemplares de *Acerca de la pobreza de la vida estudiantil, considerada en sus aspectos económicos,*

políticos, psicológicos, sexuales y especialmente intelectuales, y una modesta propuesta para su remedio (AFGES, Estrasburgo, 1966), siendo repartidos muchos de ellos durante la apertura oficial del curso académico en noviembre de 1966. Poco después, el sindicato de estudiantes fue clausurado por orden judicial, recibiendo los especto-situacionistas gran publicidad internacional. En el juicio que siguió a la publicación del texto, la sentencia del juez ha adquirido hoy más fama que el texto mismo:

> *Los acusados no han negado nunca el cargo de uso indebido de los fondos del sindicato de estudiantes. De hecho, admiten abiertamente haber hecho pagar al sindicato 1.500 dólares por la impresión y distribución de 10.000 panfletos, sin mencionar el costo del resto de la literatura inspirada por* Internationale Situationiste. *Tales publicaciones expresan ideas y aspiraciones que, por decirlo suavemente, nada tienen que ver con los fines del sindicato de estudiantes. Sólo hay que leer lo que los acusados han escrito, pues está claro que estos cinco estudiantes, poco más que adolescentes, carentes de toda experiencia de la vida real, y confundidas sus mentes por teorías filosóficas, sociales y políticas mal digeridas, y hastiados de la monotonía de su vida diaria, hacen pasar sus vacuas, arrogantes y patéticas reivindicaciones por juicios definitivos, cayendo en un abuso directo de sus compañeros, profesores, de Dios, la religión, el clero, y los gobiernos y sistemas políticos de todo el mundo. Rechazando toda moralidad y freno, estos cínicos no dudan en propugnar el robo, la destrucción de la academia, la abolición del trabajo, la subversión total y una revolución proletaria mundial, proponiendo el «placer sin licencia» como único objetivo.*
>
> *Debido a su carácter básicamente anarquista, dichas teorías y propaganda son altamente nocivas. Su difusión tanto en los círculos estudiantiles como entre el público general, por la prensa local, nacional y extranjera, representa una amenaza para la moralidad, el estudio, la reputación y el futuro mismo de los estudiantes de la Universidad de Estrasburgo.*

La reacción del juez encantó a la intelectualidad contracultural de todo el mundo, y muchas de las posteriores reediciones del texto han incluido este extracto de la sentencia judicial. Según Ken Knabb (*Situationist Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981):

> Sobre la pobreza de la vida estudiantil *es, de hecho, el texto situacionista que ha tenido una circulación más amplia. Ha sido traducido al chino, al danés, al holandés, al inglés, al alemán, al griego, al italiano, al japonés, al portugués, al español y al sueco, y su tirada total se acerca al medio millón.*

El texto mismo comienza con una crítica a los estudiantes, «las criaturas más universalmente despreciadas en Francia», y continúa declarando que sólo hay dos futuros posibles para los delincuentes: «el despertar de la conciencia revolucionaria o la obediencia ciega en las fábricas». A esto sigue una crítica a los provos holandeses, en la que se insulta directamente a Constant, silenciando convenientemente el hecho de que éste había pertenecido a la IS. Khayati proclama que «para llegar a una crítica revolucionaria, la base rebelde de los provos debe comenzar por rebelarse contra sus propios líderes».

Es presumiblemente una inducción idealista lo que llevó a Khayati a declarar que «mediante la revuelta contra sus estudios, los estudiantes americanos han cuestionado automáticamente la sociedad que necesita tales estudios». Esta revuelta (en Berkeley, entre otros lugares) «se ha arti-

culado desde el principio como una revuelta contra todo un sistema social basado en la jerarquía y en la dictadura de la economía y el Estado». Esto, sin duda, sorprendería a los que habían participado en los disturbios, pero como presumiblemente carecían de la *claridad teórica* del *análisis especto-situacionista*, Khayati no sentía ningún reparo en afirmarlo.

De un modo parecido, se interpretaban los conflictos acontecidos en Europa del Este (Berlín Oriental 1953, Budapest 1956, etc.), estando sus protagonistas —aunque no lo supieran ellos mismos— en acuerdo absoluto con las tesis teóricas de los especto-situacionistas. Los jóvenes que estaban implicados en Inglaterra en el movimiento contra la bomba atómica puede que carecieran de radicalidad en sus puntos de vista, pero eso podía remediarse mediante la unión con el movimiento de los dependientes comerciales. Según Khayati, los casos de fusión ya ocurridos entre la juventud estudiantil y los obreros radicales debían mostrar el camino. Uno se pregunta dónde encajaba la mayoría de los jóvenes que, al menos en Inglaterra, carecían de los «beneficios» de la educación superior. Khatayi ignoraba tales problemas porque su texto —a pesar de la crítica inicial— pretendía reclutar estudiantes para el movimiento especto-situacionista. Un ataque genuino a los privilegios de clase de los mismos hubiera minado tal proyecto.[1]

Es por estar dirigida a los estudiantes por lo que la rancia ideología de Khayati presenta sus ideas a modo de paradojas publicitarias:

> *... el primer gran fracaso del poder proletario, la Comuna de París, es en realidad su primera gran victoria, puesto que por vez primera el proletariado demostró su capacidad histórica para organizar libremente todos los aspectos de la vida social. Mientras que la primera gran «victoria» de la revolución bolchevique acabó siendo su derrota más desastrosa [...] Los resultados de la contrarrevolución rusa fueron, internamente, la instauración de un nuevo modo de explotación, el* capitalismo de Estado burocrático*, y externamente el crecimiento de una Internacional «Comunista» cuyas ramas tenían como único fin la defensa y reproducción del modelo ruso [...] A pesar de sus variaciones y oposiciones aparentes, el mundo está dominado por una única* forma social*, siendo aún los principios del* viejo mundo *los que gobiernan el* mundo moderno*. La tradición de las generaciones muertas aún hechiza las mentes de los vivos [...] No puede haber revolución al margen de lo moderno, ni pensamiento moderno al margen de la reinvención de la crítica revolucionaria [...] Tal como apuntara correctamente Lukàcs, la organización es la mediación necesaria entre la teoría y la práctica, entre el hombre y la historia, entre la masa obrera y el proletariado* constituido como clase *[...] Todo depende, en última instancia, de cómo resuelve el movimiento revolucionario la cuestión organizativa [...] la crítica de la ideología debe ser, en el análisis último, el problema central de la organización revolucionaria.*

El estilo de Khayati es el de un académico pomposo. Le hace a uno pensar en aquellos imbéciles profesores de Filosofía que daban la bienvenida a los estudiantes nuevos con la esperanza de que, al final de curso, estos acólitos acabaran sabiendo menos que al principio. Las paradojas de Khayati indudablemente les sonaban familiares y reconfortantes a los lectores estudiantiles.

Como todo texto especto-situacionista, cuando se analizan los conceptos contenidos en *Sobre la pobreza de la vida estudiantil,* se ve claramente su incoherencia. Khayati, al concluir, habla de la «consecución de los deseos reales». Un lector *crítico* no infiere de esto una pretendida diferen-

cia de la «no consecución de los deseos falsos». Las referencias que hace Khayati a lo *concreto* tienen una función *real*: con ellas pretende enmascarar el hecho de que su teoría no es más que una abstracción.

El escándalo que rodeó a *Sobre la pobreza de la vida estudiantil* supuso el momento álgido de publicidad de la Internacional especto-Situacionista. Un año y medio después, durante el movimiento de ocupaciones de mayo del 68, los especto-situacionistas creían estar viendo la revolución que ellos habían predicho. Desgraciadamente no fue éste el caso, y la rápida descomposición del grupo, iniciada con la dimisión de Michele Bernstein en diciembre de 1967, se aceleró. Los especto-situacionistas afirman haber jugado un papel primordial en los sucesos de Mayo, opinión que no comparten los *observadores* externos.[2] En mayo, la Internacional especto-Situacionista y sus seguidores formaron el Comité para el Mantenimiento de las Ocupaciones, un grupo de unas 40 personas.[3] Si tenemos en cuenta que en los acontecimientos de Mayo participaron millones de trabajadores y estudiantes, no puede dársele demasiada importancia a este grupúsculo. Al defraudar la realidad las expectativas de los especto-situacionistas, procedieron a dimitir muchos de los 18 miembros del *movimiento*. De hecho, la mayoría de los que no habían sido excluidos antes. Cuando, finalmente, sólo quedaban tres miembros, Debord y Sanguietti anunciaron su *victoria* sobre la *historia* en *La Veritable Scission dans L'Internationale* (Champ Libre, París 1972). En este texto afirmaban que la Internacional especto-Situacionista iba a renacer en todas partes. Nada de esto ocurrió. Sin embargo, la recesión de los años 70 demostraría que el «análisis» de los especto-situacionistas, basado como estaba en la creencia de que el capitalismo había superado sus contradicciones económicas, era incorrecto.

Notas:

1. Iba a ser tarea de los proletarios realizar una crítica *genuina* del movimiento estudiantil. Por ejemplo, durante la manifestación en solidaridad con Vietnam de 1968 en la Grosvenor Square de Londres, una falange de 200 fanáticos hinchas «skin» del Millwall Football Club corearon «Estudiantes, estudiantes, ja, ja, ja», como réplica a los gritos «Ho, Ho, Ho Chi Minh» emitidos desde las desorganizadas filas de los *radicales* de Nueva Izquierda.
2. El énfasis desmedido en el papel de la IS en el movimiento de ocupaciones iba a jugar a favor de la derecha. Permitió a los políticos conservadores echar la culpa de los acontecimientos de Mayo a un pequeño grupo de «fanáticos» que *habían pervertido a la mayoría de la población*. Tal interpretación distorsionada del movimiento de Mayo era la que se hacía de de Gaulle para abajo.
3. En *The Penguin Book of Political Comics* (Penguin, Harmondsworth, 1982), Steef Davidson describe el Comité para el Mantenimiento de las Ocupaciones como «un grupo de cuarenta a cincuenta situacionistas y "enragés" que se habían desgajado del M22M (Movimiento del 22 de Marzo)». René Vienet, en su libro *The Enragés and the Situationists in the Occupation Movement France, May-June* (Tiger Papers, Healington, York, sin fecha) dice: «Alrededor de 40 personas formaban la base permanente del CMDO y a ellas se unieron temporalmente otros revolucionarios y huelguistas de distintas industrias, de las provincias y del extranjero. El CMDO estaba formado, más o menos, permanentemente por 10 situacionistas y *enragés* (Debord, Khayati, Riesel y Vaneigem, entre ellos) y otros tantos trabajadores, estudiantes de secundaria o universitarios y miembros sin función específica».

Capítulo 9

Los orígenes de Fluxus. El movimiento en su periodo «heroico»

En verano de 1958, John Cage (nacido en Los Ángeles en 1912) empezó a impartir un curso sobre composición musical en la New School for Social Research de Nueva York. Este curso reunió, entre profesores invitados y estudiantes, a una serie de personajes que serían cruciales para el desarrollo de lo que luego sería conocido como Fluxus. Aparte de Cage, por allí andaban George Brecht (nacido en Halfway, Oregon, 1925), Jackson Mac Low (Chicago, 1922), Dick Higgins (nacido en 1938), Allan Kaprow y Toshi Ichijanagi (el primer marido de Yoko Ono).

Un par de años después, en la misma escuela, George Maciunas (nacido en Kaunas, Lituania, 1931) asistiría a las clases de música electrónica dirigidas por Richard Maxfield. La Monte Young también participaba en estas clases. Por aquel entonces Young estaba organizando una serie de performances y conciertos en el estudio de Yoko Ono en Nueva York (de diciembre de 1960 a junio de 1961), en los que participarían una buena parte de los futuros miembros de Fluxus. Mientras tanto Maciunas organizó un ciclo de tres conferencias-manifestación, titulado «Musica Antiqua et Nova», en su propia Galería AG entre marzo y junio de 1961. En la tarjeta de invitación a estos actos se podía leer el mensaje: «una contribución de tres dolares ayudará a publicar la revista *Fluxus*». Ésta es la primera ocasión en que apareció la denominación «fluxus».

Algún tiempo antes, el poeta Chester Anderson había pedido a La Monte Young que editara un número de

Beautitude East. Varios documentos que estaban destinados a ese número desaparecieron junto con el tal Chester Anderson. Cuando al cabo del tiempo reaparecieron, Young convenció a Mac Low para que le ayudara a seleccionar material representativo de las nuevas tendencias en composición poética y musical. Se incluyeron trabajos de la gente que había estado en el curso de Cage (incluyendo cosas de Henry Flint y Ray Johnson, que no hemos mencionado antes) y también obras de compositores establecidos en Europa (como Nam June Paik, Dieter Rot y Emmet Williams). Maciunas trabajó en la maquetación y el diseño de lo que, para entonces, habían retitulado como *Una Antología*. El proceso terminó en octubre del 61, pero debido a varios retrasos y a dificultades económicas el libro aún tardaría un par de años en ser publicado.

Las deudas forzaron a Maciunas a aceptar un trabajo como diseñador gráfico para las fuerzas aéreas del ejército norteamericano, y en noviembre del 61 el gobierno le envió a Alemania a realizar tipografías para los aviones militares. El trabajo no sólo estaba muy bien pagado, sino que permitía a Maciunas usar los recursos del gobierno para promover Fluxus. Le tomó especial afición a abusar de las facilidades para los envíos por correo puestas a disposición de los miembros de las fuerzas aereas destacadas en Europa, como medio de mantener su moral alta facilitándoles los contactos con sus seres queridos. Cuando llegó a Europa, Maciunas se puso en contacto con June Paik (nacido en Seúl, Corea, 1932; y ya *famoso* por haberle cortado en dos la pajarita a John Cage). Paik, a su vez, presentó Maciunas a un montón de artistas de vanguardia residentes en Europa, entre los que destacaba Wolf Vostell (Leverkusen, Alemania, 1932).

Maciunas estaba planeando realizar una gira mundial de conciertos fluxus que se celebrarían en una gran ciudad cada mes. Empezaría en junio del 62 en Berlín y concluiría en Nueva York en diciembre del 63. La idea sólo se pudo llevar a

cabo en una pequeña parte. Programado inicialmente como el cuarto festival de la serie en el Hörsaal des Städtischen Museums, Wiesbaden, Alemania, el «Festival Internacional Fluxus de Música Muy Contemporánea» (catorce conciertos repartidos en los cuatro fines de semana de septiembre del 62) se convirtió en el primero y más ambicioso de una serie de eventos que luego serían conocidos como el «Festum Fluxorum». Durante el proceso de organización del festival de Wiesbaden, Maciunas se peleó con algunos de los artistas que se suponía iban a actuar (en especial con los compositores agrupados como «New Stylists»); en consecuencia, tanto éste como los futuros eventos fluxus consistirían principalmente en música de acción: *composiciones* escritas verbalmente que recibirían más atención de gente interesada en la performance que de músicos y musicólogos.

Los compositores presentes en Wiesbaden (incluyendo Alison Knowles y su marido-*artista* Dick Higgins, Nam June Paik, Robert Filliou, Arthur Koepke, Wolf Vostell, Emmet Williams, Thomas Schmit, Ben Patterson y George Maciunas) ejecutaron no sólo trabajos propios, sino también piezas de Yoko Ono, John Cage, Jackson Mac Low, Robert Watts y La Monte Young. Ocasionalmente, el público asumía el rol del artista, como en la obra de Terry Riley «Ear Piece for Audience»:

> *El ejecutante toma cualquier objeto: una hoja de papel, cartón, plásticos, etc., y lo coloca en su oído. Produce entonces sonidos raspando, rasgando, desgarrando o simplemente arrastrando el objeto sobre la propia oreja, también puede dejar el objeto ahí tal cual, sobre la oreja y esperar. Puede escucharse formando contrapunto con cualquier otra fuente de sonido.*

Esta pieza, como muchas otras ejecutadas durante el festival, se incluyó en la publicación de *Una Antología*, cuya

maqueta Maciunas se había traído a Europa. La naturaleza *extravagante* y destructiva de algunas piezas —que incluían la destrucción de instrumentos musicales, pruebas de afeitado y agujerear una bañera llena de agua— atrajo la atención de los medios de comunicación. El festival en su conjunto iba a poner en evidencia la diferencia entre lo que Maciunas, más tarde, llamaría «el flux-evento neo-haiku monomórfico» y el «happening neobarroco multimedia». Es decir, que aunque las acciones fluxus eran multimedia, en el sentido de que mezclaban distintas disciplinas de la música o de las artes visuales, cada *composición* se centraba en un evento sencillo, aislado de cualquier otra acción, que se presentaba como una visión iconoclasta de la *naturaleza de la realidad* misma. Así, el énfasis del trabajo fluxus recaía en la simplicidad estructural, siendo enmarcado por sus protagonistas en la tradición del *evento natural*, Marcel Duchamp, bromas, gags, Dadá, John Cage y el funcionalismo de la Bauhaus.

Los guiones en los que se basaban las performances eran siempre muy breves, aun cuando las piezas reales tuvieran luego una duración indeterminada. Por ejemplo, la de Maciunas, «En memoria de Adriano Olivetti»:

> *Cada performer elige un número de un rollo de papel usado de calculadora. El performer actúa cada vez que su número sale en una tira, cada tira indica el ritmo del metrónomo. Posibles acciones a realizar a cada aparición del número:*
> *1) Se quita o se pone el sombrero de hongo.*
> *2) Sonidos con lengua, boca o labios.*
> *3) Abrir o cerrar paraguas, etc.*

Teóricamente, usando estos guiones, cualquiera era capaz de ejecutar piezas fluxus, y sin demasiada necesidad de práctica, habilidad o preparación.[1] La pieza de Chieko

Shiomi «Música para cara en desaparición» es uno de los ejemplos más conocidos y populares: «Cambia gradualmente de sonreír a no sonreír».

Maciunas no pudo asistir al «Festival of Misfits», en Londres (Gallery One e Institute of Contemporary Arts, del 23 de octubre al 8 de noviembre de 1962), y los *críticos* no se ponen de acuerdo sobre si debería considerarse como un evento Fluxus *oficial* o no. Los participantes fueron Arthur Koepke, Gustav Metzger, Robin Page, Ben Patterson, Daniel Spoerri, Ben Vautier y Emmet Williams. Ben Vautier (Nápoles, Italia, 1935) vivió en el escaparate de la galería mientras duró el festival. Mucha gente consideró la pieza de Robin Page, «Pieza para Guitarra», como la más importante de la velada de *música de acción* que se celebró en el ICA. Victor Musgrave describe así la performance en «The Unknown Art Movement» (*Art and Artists*, octubre 1972):

> *Llevando un casco plateado y reluciente y con su guitarra en ristre, listo para tocar, Robin esperó unos momentos antes de aporrearla contra el escenario y contra el público, a lo largo del pasillo y por los escalones hasta salir a la calle. El efecto fue dramático, los espectadores se levantaron y le siguieron mientras corría por la calle dándole frenéticos golpes a la casi desintegrada guitarra. El cielo nocturno estaba lleno de relámpagos; era el mismo día en que todo el mundo estaba acongojado por el punto crucial de tensión nuclear entre Kennedy y Kruschev durante la crisis de Cuba.*

Al «Festival of Misfits» le siguieron conciertos en Copenhague (noviembre del 62), París (diciembre del 62), Düsseldorf (febrero del 63), Amsterdam (junio del 63), La Haya (junio del 63) y Niza (agosto del 63). Fue en el concierto de Düsseldorf cuando Joseph Beuys (Cleve, Alemania, 1921) se implicó por primera vez en Fluxus.

Después del «Festival Fluxus de Arte Total», organizado por Ben Vautier, Maciunas regresó a Nueva York, donde se dedicó preferentemente a actividades editoriales más que a organizar conciertos y otras performances.

El primer periodo de actividad de Fluxus coincidió con una escisión dentro del movimiento por la disputa en torno a la cuestión de si era conveniente priorizar los ataques a las actividades de la alta cultura o más bien centrarse en sacar de sus casillas a los viajeros de clase media que todos los días se desplazaban en transporte público a trabajar a Nueva York. En la «Carta de Nueva Política Fluxus, n.º 6» (fechada el 4 de junio del 63) Maciunas destacaba su «propuesta de acción propagandística» para Fluxus en Nueva York. El uso de la propaganda se dividía en cuatro áreas principales:

a) piquetes y manifestaciones,
b) sabotajes e interrupciones,
c) composiciones,
d) venta de publicaciones fluxus.

Tales areas debían servir a un doble propósito: «la acción contra lo que H. Flynt llama "cultura seria" y acciones por Fluxus». Flynt, pese a sus extravagantes y poco ortodoxas posturas leninistas (vease como ejemplo su panfleto *Los comunistas deben tener un liderazgo revolucionario en la cultura*, World View Publishers, Nueva York, 1965), había demostrado ser el miembro más comprometido políticamente de Fluxus. En febrero del 63, bajo los auspicios de Acción contra el Imperialismo Cultural, había realizado manifestaciones fuera del Lincoln Centre y el MOMA de Nueva York para protestar contra la *cultura seria.* Flynt (nacido en Greensborough, Carolina del Norte, 1940) fue uno de los primeros activistas políticos blancos en advertir que la alta cultura norteamericana —debido a sus raíces burguesas europeas— era racista y clasista, y que su pre-

suntuosa falsa superioridad no era más que un rasgo característico de su naturaleza imperialista.

La estética fluxus, de una simplicidad sin pretensiones, era implícitamente un asalto a la *cultura seria.* Por eso no es sorprendente que Maciunas pensara que los simpatizantes de *su* movimiento verían bien la posibilidad de llevar a cabo acciones no menos extravagantes, y más prácticas, de ataque a la sociedad de clases. En la «Carta de Nueva Política Fluxus, n.º 6» Maciunas usa el ejemplo de Flynt como modelo para organizar piquetes y manifestaciones.

El siguiente conjunto de sugerencias abordaba la «propaganda a través del sabotaje y la interrupción». Éstas se dividían en nueve secciones, con tres apartados principales. El sistema de transporte debía ser interrumpido con averías preparadas en puntos estratégicos del sistema de carreteras de la ciudad, en las horas punta, por supuesto. El sistema de comunicaciones sería interrumpido mediante la diseminación de noticias falsas y —fíjate qué ingeniosos— con la saturación del sistema postal a base de miles de paquetes (conteniendo adoquines y objetos similares), dirigidos a periódicos, galerías de arte, artistas, etc. Los paquetes no llevarían sellos y los remitentes serían otras tantas galerías, salas de conciertos, museos, etc. Aunque Maciunas fuera optimista en exceso al asumir que el destinatario o el «emisor» aceptarían pagar el envío, el plan hubiera podido, sin duda alguna, provocar un lío tremendo. Puesto que cada cartero sólo puede acarrear un peso limitado en sus recorridos, si el número suficiente de paquetes se enviara simultáneamente a un mismo distrito, los retrasos en el servicio serían inevitables. Si el distrito elegido fuera un distrito financiero, la táctica tendría una eficiencia máxima con el mínimo de efectos adversos sobre los trabajadores normales. Finalmente, había planes para interrumpir la vida cultural mediante el uso de bombas fétidas, polvos picapica, poniendo anuncios falsos y haciendo acudir a servicios de emergencia (bomberos, ambulancias) o de entrega de

mercancías (telepizzas, telechinos) a los museos y galerías las tardes en que hubiera inauguraciones.

En una carta a Maciunas, con fecha de 25 de abril del 63, Jackson Mac Low describe semejantes tácticas como cercanas a lo «inmoral, no-ético y sin principios». Mac Low, que había sido editor de la revista anarco-pacifista *Resistance*, del 45 al 54, salió en defensa del lado conservador, diciendo que él no tenía ninguna intención de derribar los edificios de disfrute del pasado. Por razones similares, Brecht, Knowles y Higgins se alinearon con Mac Low; mientras que Flynt consideraba el plan de Maciunas demasiado «artístico».

La dicotomía entre aquellos que adoptaban una perspectiva pandisciplinaria y aquellos otros que eran incapaces de percibir nada más allá de las más nimias *cuestiones* estéticas llegó a su culmen en agosto del 64. Allan Kaprow (que ya se había disociado de Fluxus) organizó y dirigió un concierto donde se ejecutaría el *Originale* de Stockhausen en el Judson Hall, como parte del 2º Festival Anual de Vanguardia de Nueva York. Maciunas y otros Fluxus (A-Yo, Takako Saito y Ben Vautier) que estaban de acuerdo con los ataques de Flynt y Tony Conrad a Stockhausen, por su activo apoyo a la elite blanca y racista de América, organizaron un piquete en las puertas del concierto bajo los auspicios de Acción contra el Imperialismo Cultural. Otros miembros de Fluxus decidieron ignorar el piquete e ir al concierto. Dick Higgins provocó a ambas partes, los protestones y los esquiroles, participando en el piquete de protesta y metiéndose luego a escuchar el concierto.

Tras este incidente, Maciunas aceptó las posiciones de los esquiroles y eliminó las cuestiones políticas de la agenda de Fluxus. Flynt se distanció y se separó del movimiento. Fluxus, como antes la IS, demostró ser incapaz de mantenerse simultáneamente como movimiento político y cultural. El periodo *heroico* había terminado, Fluxus ya no podía hacer otra cosa que degenerar lentamente.

Notas:

1. Fluxus nunca se enfrentó con el problema de quién exactamente debería ser el público de estas performances. Acaso el performer ejecutaba el guión para su propia diversión, más que para la de nadie más. Sin embargo, el hecho de que Fluxus realizara sesiones públicas de estas performances indicaría que el público previsto era algo más amplio que uno mismo.

Capítulo 10

El auge de la estética fluxus despolitizada

«Los objetivos de Fluxus son sociales (no estéticos). Pueden ser relacionados (ideológicamente) con los del LEF de 1929 en la Unión Soviética y se concretan de este modo: eliminación progresiva de las Bellas Artes (música, teatro, poesía, pintura, escultura, etc.). Esto impulsa el deseo de dirigir las capacidades humanas y materiales hacia objetivos constructivos tales como las Artes Aplicadas: diseño industrial, periodismo, arquitectura, artes gráficas e hipográficas, impresión, etc., que son las áreas más relacionadas con las bellas artes y que ofrecen al artista mejores oportunidades en su carrera.»

George Maciunas dirigió estas palabras a Thomas Schmit en una carta de enero de 1964. Por aquel entonces, pese a las disputas que la «Carta sobre Nueva Política» había suscitado el mes de abril anterior, Macuinas aún se plantaba Fluxus como cabeza de puente de un nuevo enfoque radical y funcionalista en las artes. Como el Letrismo de Isou, década y media antes, Fluxus se había pensado como un asalto a todas las categorías separadas del arte, con la intención de fundirlas en una sola práctica. Así, cuando se claveteaban las teclas de un piano para crear «música muy contemporánea», la acción no era sencillamente un ataque iconoclasta a la idea de música como categoría artística, sino que era percibido como un modo práctico (y funcional) de fundir las disciplinas de la música, el teatro y la poesía.

Con intenciones similares, Wolf Vostell había estado mezclando y distorsionando imágenes de televisión desde 1959. En marzo de 1963, Nam June Paik montó una exposición, en la Galería Parnassen de Wuppertal, usando imágenes televisivas que se habían distorsionado mediante dispositivos magnéticos. En mayo del mismo año, Vostell enterró una televisión en la que se estaba viendo un show en directo, como parte de un happening del Yam Festival en la granja de George Segal, en South Brunswick, Nueva Jersey. En septiembre de 1963, Vostell llevó a los espectadores de la inauguración de sus «Televisión De-coll/ages» en Wuppertal a un solar donde destruyó una televisión encendida con un tiro de escopeta.

Los americanos más estetizados, como Brecht, Knowles y Higgins, estaban un tanto asustados por la violencia del trabajo de Paik y Vostell. Esta tendencia violenta continuó en Europa; así Serge III ejecutaría una pieza para violín solo de June Paik, con un violin relleno de cemento, de forma que cuando llegaba el momento de golpear la mesa con el violín era la mesa la que se rompía. Sin embargo, los críticos e historiadores sitúan la actividad de Fluxus de estos años preferentemente en Nueva York, otorgando una consideración menor a las acciones más duras de los europeos que al misticismo de los norteamericanos.

Cuando Maciunas volvió a los EEUU se mudó al 359 de Canal Street, donde Higgins tenía un estudio. Desde allí, sólo en 1964, se editaron casi 20 múltiples fluxus. Los múltiples consistían en *objetos encontrados* en las tiendas «todo a 100» de Canal Street. Se metían en cajas identificadas mediante las etiquetas que Maciunas había diseñado e impreso. 1964 también fue el año de la primera caja-anuario Fluxus, que consistía en unos 20 sobres empaquetados juntos, cada uno de los cuales contenía la obra de un artista de Fluxus. Aunque era claramente un múltiple, cada caja mostraba ligeras variaciones de contenido.

La cantidad de eventos fluxus en directo continuó disminuyendo hacia mediados de los 60. Inicialmente esta disminución se compensó con el aumento de las publicaciones de Fluxus, incluyendo la revista *casera* cuya cabecera era *V TRE*, así como múltiples de diversos *artistas*. Las publicaciones tendían a tener un carácter *poético* y reflejaban el éxito de la tendencia estética a la hora de rebajar la estridencia política de Maciunas. Sin embargo, en 1968 la Fluxpress se redimió en parte al publicar el panfleto de Henry Flynt *Abajo con el Arte*. En este texto Flynt desacreditaba las justificaciones «científicas» del arte. Seguía demostrando que lo que distinguía al arte del entretenimiento y de otras actividades era algo puramente subjetivo. Según Flynt, había una contradicción insuperable en el hecho de que los objetos artísticos tuvieran una existencia propia con independencia del *disfrute* individual de los mismos; o en que el arte fuera producido independientemente de los «gustos» de la gente, y que, sin embargo, los artistas tuvieran la esperanza de que sus productos «cobraran valor al gustarle al público». A causa de esta separación entre producción y disfrute, el consumo del arte estaba esencialmente alienado. Más que aceptar el estatuto alienado del arte, Flynt sugiere que los individuos pueden *satisfacer sus necesidades subjetivas* en el juego y la diversión *espontáneas.* Flynt categoriza lo que describe como «experiencias anteriores al arte» o «sólo cosas que me gustan».

Una de las razones para la disminución de la actividad de Fluxus hacia finales de los 60 fue que, desde 1966, Maciunas invirtió buena parte de su tiempo en planear un edificio fluxus cooperativo. Después de fracasar en un par de planes inmobiliarios, a principios de 1967, Maciunas adquirió un edificio en el 80 de Wooster Street. Al igual que el Fluxhall, la anterior residencia de Maciunas en Canal Street, este edificio estaba situado en el corazón del SoHo neoyorquino. Robert Watts fue el primer fluxus en mudar-

se al edificio, y a él le siguió el mismo Maciunas. A finales de 1967 la Filmoteca de los Cineastas se instaló en la planta baja, donde funcionó durante un par de años. Maciunas siguió organizando otros edificios cooperativos en la zona, y su ejemplo fue pronto imitado por otros.

Al igual que otros movimientos utópicos, Fluxus se mantuvo ocupado en la introducción de posibles mejoras en su entorno más inmediato. El interés práctico de Maciunas en cuestiones inmobiliarias encontró su reflexión *teórica* en *Arquitectura Fantástica*, editada por Vostell y Higgins (Something Else Press, Nueva York, 1969). Vostell marca el tono del libro desde la introducción:

> *Esta documentación de ideas y conceptos de una nueva realidad polimorfa se ofrece como evidencia de nuevos métodos y procesos que fueron introducidos por* Fluxus*, el* happenning *y el* pop*. Responden a una demanda de nuevos patrones de conducta, de nuevos* entornos *no consumidos.*
>
> El énfasis de todos los trabajos recogidos aquí recae en el cambio*; es decir, en la expansión de los medios, las sensibilidades y los marcos físicos por medio de la descomposición de lo que nos era familiar.*
>
> ¡La acción es arquitectura!
>
> ¡Todo es arquitectura!
>
> *Una nueva vida. La Wien de Ruhm, construida con las letras que en alemán forman Viena; el portaaviones de Hollein como ciudad para 30.000 habitantes; la alteración del Támesis que propone Oldenburg; mi superautopista considerada como entorno de una catedral; todo esto son utopías que contienen una visualización mucho mas amplia de miras del pensamiento contemporáneo que la arquitectura represiva que desde la burocracia y el lujo impone restricciones a la gente. Todo está prohibido.*

> *¡No tocar!*
>
> *¡No escupir! ¡No fumar!*
>
> *¡No pensar!*
>
> *¡No vivir!*
>
> *Nuestros proyectos —nuestros entornos pretenden liberar a la gente—*, ¡sólo la realización de las utopías hará al hombre feliz y le liberará de sus frustraciones!
>
> *¡Usad vuestra imaginación! ¡Uníos... compartid el poder! ¡Compartid la propiedad!*

Estas concepciones del urbanismo y la libertad se acercan mucho a las de COBRA y la IS, veinte años y una década antes respectivamente. De la misma manera el fluxlaberinto mostrado en la Berlin Akademie der Kunst (del 5 de septiembre al 17 de octubre de 1976) es conceptualmente cercano al nunca realizado plan situacionista de los años 1959-1960 de construir un laberinto en el Stedelijk Museum de Amsterdam.

A finales de los 60, las actividades de Fluxus se mezclaron, hasta cierto punto, con las de los hippies, freaks y otros grupúsculos del entorno. El SoHo, centro de la actividad de Fluxus en Norteamérica, estaba geográficamente situado en el corazón de la escena hippy de la costa este; y a la vez que Fluxus ejercía un, a menudo inconsciente, influjo sobre los *flower-children,* el estilo de vida *freak* dejó su marca también sobre Fluxus. La influencia hippy parece ser la causa de la disminución del número de conciertos y presentaciones públicas formales hacia finales de los 60. Los únicos eventos fluxus durante el 68 y 69 en Nueva York fueron las respectivas fluxfiestas de año nuevo. La naturaleza complaciente y sensual de estas fiestas las coloca en diametral oposición a la severidad de las primeras manifestaciones de Fluxus.

Igualmente el fluxshow, los fluxdeportes y la fluxmisa que tuvieron lugar en el Douglas College, New Brunswick,

Nueva Jersey, en febrero de 1970, acabaron siendo muy diferentes de los primeros actos fluxus y muy diferentes también de las actividades de Fluxus que aún se programaban en Europa. En la fluxmisa, los monaguillos llevaban trajes de gorila, el vino sacramental se había guardado en un depósito de plasma y se servía con una jeringuilla. Las hostias eran galletitas azuladas con laxante, el pan fue consagrado por una paloma mecánica que se cagaba encima, se usaron bombas de humo como velas y un superman hinchable relleno de vino sufrió unas cuantas sangrías. Todo ello acompañado de sonidos que iban desde grabaciones de locomotoras o ladridos de perro a cantos de pájaros o disparos de armas de fuego.

Esta fluxmisa fue seguida de otros eventos similares como el fluxdivorcio de junio de 1971, el fluxhalloween de otoño de 1977, la fluxboda de febrero de 1978, y tras la muerte por cáncer de Maciunas en Boston, el 9 de mayo de 1978, el fluxfuneral. Es evidente que todas estas variaciones *extravagantes* de ritos tradicionales tienen poco que ver con las actividades de Fluxus del periodo «heroico» del *movimiento.* En un manifiesto sin fecha, procedente de dicho periodo, Maciunas había escrito:

> *PURGAD el mundo de la enfermedad burguesa, de la cultura «intelectual», profesional y comercializada, PURGAD el mundo de arte muerto, de imitaciones, de arte artificial, de arte abstracto, de arte ilusionista, de arte matemático,*
>
> *¡PURGAD EL MUNDO DE EUROPEÍSMO!*
>
> *[...] PROMOVED UNA MAREA Y UNA INUNDACIÓN EN EL ARTE,*
>
> *Promoved el arte vivo, el anti-arte, promoved la realidad del no-arte que pueda ser captado por toda la gente, no sólo críticos, diletantes y profesionales...*
>
> *[...] FUNDID los cuadros de los revolucionarios culturales, sociales y políticos en un frente único de acción.*

Comparado con estos loables fines, las actividades tardías de Fluxus sólo pueden ser consideradas como una degeneración de las intenciones originales del *movimiento.* Sin embargo, y pese a esto, Fluxus nunca perdió su filo utópico: aún a mediados de los 70 se les fue al garete un plan para montar una colonia utópica en Ginger Island, una de las islas Virginia, cuando el dueño de la isla murió justo el día en que iba a firmar el acuerdo de venta. Asimismo, en los últimos meses de vida Maciunas estaba planeando organizar una comunidad utópica en una granja de New Marlborough.

Capítulo 11
Gustav Metzger y el Arte Auto-Destructivo

Gustav Metzger (nacido en 1926, en Nuremberg, Alemania) definió la destrucción como uno de los elementos cruciales en el *arte* del siglo XX, y tomando como punto de partida esta cuestión se constituyó como *movimiento artístico de una única persona.* Da una descripción de su desarrollo *artístico* en *Arte Auto-Destructivo – Metzger en la AA* (una versión ampliada de las notas de una charla que ofreció en la Asociación de Arquitectos —AA— el 24 de febrero de 1965, publicada por ACC, Londres, 1965):

> *En 1957 había llegado a estar muy insatisfecho con los materiales de la pintura. Necesitaba algo más rudo que un lienzo con lo que trabajar. El año siguiente hice una serie de pinturas sobre planchas de acero. Utilicé un cuchillo a modo de pincel y espatula, que al aplicar la pintura arañaba e incidía en el acero generando reflejos. Esto tampoco me dejaba satisfecho. Quería utilizar unos tipos de maquinaria sobre los que había leído en el* Financial Times*. Unas prensas de una fuerza tremenda que responden a los más pequeños estímulos. Quería hacer esculturas con estas máquinas, controlándolas como controla un organista su instrumento. Meses después de haber abandonado estos planes, a causa, en parte, de su extrema dificultad de realización, llegué a la idea del arte auto-destructivo.*
>
> *Revisando mi evolución, veo ahora que había agotado el medio de la pintura sobre lienzo en tanto que*

forma de expresar una visión rápida e intensa. En 1960 y con la técnica del ácido sobre nylon había dado con lo que estaba buscando.

Este primer manifiesto de la *nueva forma artística* titulado simplemente «Arte Auto-Destructivo» se publicó en noviembre del 1959. Proclamaba:

El arte auto-destructivo es, en primer lugar, una forma de arte público para las sociedades industriales. La pintura, la escultura y la construcción auto-destructivas implican una idea total del emplazamiento, forma, color, método y temporización del proceso desintegrativo.

El arte auto-destructivo puede ser creado mediante el uso de fuerzas naturales, técnicas del arte tradicional y técnicas tecnológicas.

El sonido amplificado del proceso de auto-destrucción puede ser un elemento de la concepción total.

El artista puede colaborar con científicos e ingenieros.

El arte auto-destructivo puede ser producido por máquinas y montado en fábricas.

Las pinturas, esculturas y construcciones auto-destructivas tienen un tiempo de vida que varía desde unos breves momentos hasta una veintena de años. Cuando el proceso de desintegración se ha completado, la obra (o lo que quede de ella) debe ser retirada del sitio y arrojada a la basura.

En esta breve declaración Metzger planteaba la plataforma para el Auto-Destructive Art (ADA). Fue el manifiesto fundacional de un movimiento que nunca llegó a existir, un manifiesto al que siguieron cuatro más que tampoco llegaron a encontrar seguidores. Metzger tenía cierta influencia, pero la

mayor parte de la gente que simpatizaba con él prefería unirse a los «nuevos realistas» o a los grupos fluxus. El ADA debe entonces ser considerado como una tendencia tipificada en particular por Metzger y el trabajo temprano de Jean Tinguely.

Metzger ofreció la siguiente descripción de sus técnicas en un panfleto que acompañaba su muestra de ADA en el South Bank, en Londres, el 3 de julio de 1961:

Acción de pintura al ácido. *Altura 7 pies. Longitud 12' 6''. Anchura 6 pies. Materiales: nylon, ácido hidroclórico, metal. Técnica: 3 lienzos de nylon de colores blanco, negro y rojo se disponen uno detrás de otro en ese orden. Se pinta con el ácido, salpicando y usando esprays sobre el nylon, el cual se corroe en los puntos de contacto en 15 segundos.*

Construcción con cristal. *Altura 13 pies. Anchura 9' 6''. Materiales: cristal, metal, cinta adhesiva. Técnica: las láminas de cristal suspendidas con cinta adhesiva caen al suelo siguiendo una secuencia preestablecida.*

Las piezas como ésta, que Metzger llegó a realizar, están bastante lejos de cumplir con las ambiciones del ADA. En su charla de 1965 en la Asociación de Arquitectos, describió sus planes para realizar piezas que habrían requerido años para ser completadas y que requerían financiación pública a gran escala:

La [...] construcción debe ser de unos 18 pies de altura con una base de unos 24 por 18 pies [...] Está hecha de acero pulido de 1/8 pulgadas de espesor. La estructura consta de tres piezas. Estas superficies tan lisas empezarán a corroerse en cuanto queden expuestas a una atmósfera industrial. El proceso continúa hasta que la estructura se debilita por la pérdida de material. En el plazo de unos diez años la mayor parte de la construc-

ción se habrá desintegrado. El detritus restante se retirará y el lugar quedará despejado. Ésta es una forma bastante simple de arte auto-destructivo y no demasiado cara comparada con el siguiente proyecto.

Esta escultura consta de cinco paredes o pantallas, cada una de 30 pies de altura, 40 pies de largo y 2 pies de ancho. Han de disponerse separadas entre ellas por unos 25 pies. Me las imagino en medio de un grupo de tres bloques de viviendas densamente habitados en las afueras.

Cada pared estaría compuesta de 10.000 elementos uniformes. Estos podrían estar hechos de acero inoxidable, cristal o plástico. Los elementos en una pared podrían ser cuadrados o rectangulares, en otra hexagonales.

El principio de acción de este trabajo reside en que cada elemento sería retirado de la pared hasta que por fin, tras un periodo de diez años, la pared dejaría de existir. Propongo el uso de una computadora digital para controlar el movimiento de este trabajo. Dicha computadora se albergaría en un subterráneo en el centro del complejo escultórico.[1]

[...]

El tercer proyecto que me gustaría considerar tiene la forma de un cubo de 30 pies, la superficie del cubo estará hecha de acero no-reflectante. El interior del cubo deberá estar repleto de equipamiento electrónico complejo y bastante caro. Este equipamiento estaría programado para llevar a cabo una serie de averías y actividades auto-devoradoras. Esto podría durar unos cuantos años, sin que hubiera señales visibles de actividad. No será hasta que todos los elementos interiores se hayan deshecho, cuando se empezaría a desmontar el cubo de acero desde dentro. Gradualmente, capa tras capa, la estructura de acero se vería desintegrada por complejas fuerzas eléctricas, químicas y mecánicas. El

caparazón cúbico iría abriéndose por diferentes partes, dejando ver el destrozo del interior a través de las siempre cambiantes formas del cubo. Finalmente, lo que queda es una pila de desechos. Esta escultura debería ser emplazada en algún lugar con abundante tráfico.

Estos proyectos no realizados de Metzger mantienen una afinidad conceptual con el urbanismo unitario de la más temprana Internacional Situacionista. Como en los proyectos de la IS, si se hubieran llevado a cabo habrían aumentado la visibilidad de la dinámica de cambio ya implícita en cualquier medio urbano. Y, como en la concepción que la IS tenía del urbanismo, habrían alterado la relación psicológica individual con el medio urbano.

Metzger desarrolló su «estética de la revulsión» (arte auto-destructivo) como terapia contra la irracionalidad del sistema capitalista y su maquinaria de guerra. En muchos aspectos representa una forma de gasto institucionalizado con menos consecuencias antisociales que las generadas normalmente por los Estados capitalistas. En su charla en la Asociación de Arquitectos, Metzger subrayaba que el arte auto-destructivo

> *no estaba limitado por teorías del arte y de la producción de obras de arte. Incluye la acción social. El arte auto-destructivo está comprometido con una posición política de izquierda revolucionaria y es beligerante con las guerras futuras.*

Metzger y el arte auto-destructivo se oponían al sistema de comercialización del arte. Pensaba que el arte auto-destructivo debería ser financiado públicamente, puesto que los traficantes de arte no estaban interesados en «cambios técnicos fundamentales» de los que no iban a extrater beneficios. Según Metzger, el arte auto-destructi-

vo era necesario en tanto que era el único sustituto posible de la guerra y de la consiguiente aniquilación nuclear en una sociedad saturada de individuos psicológicamente perturbados por toda una vida de represión sexual.

Sin embargo, el arte auto-destructivo no consiguió ningún tipo de apoyo financiero del gobierno y, cuando Metzger y el poeta John Sharkey organizaron el Destruction in Art Symposium (DIAS, Londres, septiembre de 1966), el evento tuvo que ser «organizado por voluntarios y los artistas corrieron con sus propios gastos». Los medios de comunicación se interesaron por la serie de acciones que tuvieron lugar durante los tres días de discusiones que se mantuvieron en el Africa Centre (9, 10 y 11 de septiembre de 1966). Estas acciones incluían «Muestras de Arte Explosivo» de Ivor Davies en Edimburgo y Londres que jugaba, entre otras cosas, con maniquíes y una enorme fotografía de Robert Mitchum que acababan literalmente volando por los aires. Quizá la pieza más fuerte fuera «*Cut*» [Corte], presentada por Yoko Ono (Africa Centre, 29 de septiembre de 1966): se invitaba al público a subir al escenario y quitarle la ropa a Ono con unas tijeras de sastre; entretanto, ella estaba arrodillada e inmóvil durante la hora que duraba la acción.

La fuerza de la pieza de Ono residía en el modo en que atacaba las ideas tradicionales establecidas sobre las relaciones entre público y artista. Pese a su aparente simplicidad, revelaba *efectivamente* una compleja red de relaciones sociales que, en circunstancias *normales,* no se discuten ni cuestionan. El evento que más atención recabó fue el llevado a cabo por Herman Nitsch, el «5th Abreaktionspiel of Om Theatre» [5º juego de relajamiento del Teatro Om]. Consistía en la mutilación ritual de un cadaver de cordero sobre el que se proyectaban imágenes de genitales masculinos. Dos periodistas, *impresionados* por la *obscenidad* de la acción, se quejaron a la policía y,

en consecuencia, tanto Metzger como Sharkey recibieron sendas multas de 100 libras, por haber presentado una «exhibición indecente contraria a la ley pública». Éste era ya el segundo encuentro de Metzger con la justicia británica; en 1961 fue a la cárcel por sus actividades en contra de las bombas nucleares en el Comité de los 100.

Despues del DIAS, Metzger mantuvo su interes por el arte auto-destructivo, pero al mismo tiempo aumentó su disgusto por la explotación del mundo del arte. En su «Manifesto World», de 1962, había descrito a las dueños de galerías de arte como «apestosos y jodidos hijos de perra fumadores de puros». En 1970, Metzger contribuyó a organizar en Londres la «Coalición Internacional para la Liquidación del Arte».[2] En el catálogo que acompañaba a *Arte en la sociedad, sociedad en el arte* (ICA, Londres, octubre-noviembre de 1974), Metzger llamaba a una *huelga de arte* de tres años entre 1977 y 1980.[3]

Durante este periodo, los *artistas* «no producirían, venderían ni permitirían que su obra fuera expuesta, igualmente rechazarían colaborar con cualquier sección de la maquinaria publicitaria del mundo del arte». La protesta en sí fue un fracaso: Metzger fue el único *artista* que se puso en *huelga* y al mundo del arte, en contra de lo deseado por Metzger, no le dio un patatús. Sin embargo, el ejercicio generó algo más que este amargo fruto porque al rechazar producir *arte*, Metzger estaba rechazando el rol del *artista*. Este simple gesto demostraba la falacia de las ideas *populares* sobre los *artistas* como *individuos* poseídos por una *incontrolable pulsión creativa*. También mostraba que era posible romper con las posiciones privilegiadas que ciertos militantes habían llegado a *ocupar* en la sociedad capitalista. Metzger realizó lo que Vaneigem y varios otros especto-situacionistas sólo habían podido teorizar en parte —el rechazo de los roles— y, aunque sólo sea por esto, no será olvidado.

Notas:

1. No es difícil imaginar el tamaño y el empaque de semejante computadora en el año 1965. Es curioso ver cómo juega aquí Metzger con el *hype* de la tecnología. [N.T.]
2. El hecho de que Metzger oscilara entre un sistema de *arte* totalmente institucionalizado, que proveería la necesaria financiación para el arte autodestructivo, y la abolición del sistema de arte establecido no resulta contradictorio como podría parecer en principio. Su decepción al no recibir apoyo ninguno por parte del sistema institucionalizado del arte (en mi opinión debido a que su *trabajo* no tenía nada que ver con las definiciones dominantes de arte) le llevó a pedir su abolición.
3. La más temprana alusión que he encontrado respecto al término «huelga de arte» está en «¿Qué hacer con el arte?» de Alain Jouffroy (incluido en *Arte y Confrontación: Francia y el arte en una era de cambio*, editado por Jean Cassou, Studio Vista, Londres, 1970). Sin embargo, como puede apreciarse en la siguiente cita, las concepciones de Jouffroy y Metzger sobre la «huelga de arte» son muy diferentes:

   No nos hagamos ilusiones al respecto, la mayoría de los «críticos de arte» van a seguir funcionando como si el arte no hubiera sido abolido, como si no pudiera ser abolido; la mayoría de los «artistas» van a seguir creyendo en el carácter «artístico» de su producción. La mayoría de los visitantes de las galerías, de los amantes del arte y, por supuesto, de los compradores van a ignorar *el hecho de que la abolición del arte puede ocurrir realmente en el tiempo y el espacio reales de una situación prerrevolucionaria como Mayo del 68. Es esencial que la minoría aboge por la necesidad de una* huelga de arte activa*, usando la «maquinaria» de la industria cultural de modo que podamos ponerla en completa contradicción consigo misma. La intención no es acabar con el rol de la producción, sino orientar la parte más aventurada de la producción «artística» hacia la producción de técnicas, formas e ideas revolucionarias. Así pues, no se trata de revolverse contra el arte y los artistas del pasado inmediato —lo que sería una pérdida de tiempo y energía—, sino, como he dicho, de imaginar algo que pudiera penetrar todas las clases sociales y organizar una reconsideración total, creativa, de nuestra sociedad. La revolución ya no tiene fronteras, debe ser pensada, debe ser preparada* en todas partes*, en todos los sectores donde el hombre invierte pasión y energía para hacer lo que hace; de otro modo no conseguirá triunfar* nunca *en* ninguna parte.

Capítulo 12

Los Provos holandeses, la Kommune 1, los Motherfuckers[1], los Yippies y los White Panthers

A principio del verano de 1965, apareció un panfleto en la ciudad de Amsterdam solicitando que se enviasen grandes sumas de dinero a la dirección editorial de una nueva revista llamada *Provo*. El mismo panfleto especificaba que la nueva revista era necesaria:

> – *porque esta sociedad* capitalista *se está envenenando con una sed mórbida de dinero. A sus miembros se les educa para perseguir el tener, menospreciando el ser;*
>
> – porque esta sociedad burocrática *está anquilosándose con tanto rollo oficial, suprimiendo cualquier forma de espontaneidad; sus miembros sólo pueden ser gente creativa e individual mediante conductas antisociales;*
>
> – porque esta sociedad militarista *está cavando su propia tumba en una paranoica carrera de armas atómicas, mientras que sus miembros no pueden sino aspirar a morir por radiación atómica.*

El primer número de *Provo* apareció poco después y fue inmediatamente secuestrado por las autoridades porque contenía la reproducción de un diagrama originalmente publicado en *El Anarquista Práctico* de 1910 que, supuestamente, instruía al lector sobre el modo de produ-

cir explosivos. La técnica en realidad era inútil. Este escándalo y otros ayudaron a que la circulación de *Provo* subiera desde los 500 a los 20.000 ejemplares en un solo año.

Los primeros activistas provos —incluyendo a Roal Van Duyn (nacido en 1942), Rob Stoik, Robert Jasper Grootveld (nacido en 1932), Simon Vinkenoog, Bart Huges y el ex situacionista Constant— procedían principalmente de ambientes anarco-comunistas y *creativos.* Sin embargo, las acciones satíricas y político-culturales provo consiguieron atraer a buena parte de la juventud disidente de Amsterdam y reforzar las filas de lo que pronto se convertiría en un movimiento.

Amsterdam era considerado como un *centro mágico*, y en su corazón estaba el Spui donde, bajo la estatua de un niño llamado Lieverdja —considerado por los provos como un adicto al consumo de drogas—, Grootveld había estado organizando happennings desde 1964.

Los provos lanzaron una serie de «planes blancos» como solución para los problemas sociales y ecológicos con que se enfrentaba la ciudad y que, de paso, servían para provocar a las autoridades. Entre los más famosos estaba el «Plan de la Bicicleta Blanca». Los provos anunciaron en un folleto que se dejarían bicicletas blancas sin candado por toda la ciudad para ser utilizadas por quien las necesitara. El prototipo de este «transporte comunitario gratuito» fue presentado a la prensa y el público el 28 de julio de 1965, cerca de la estatua del Lieverdja. El plan demostró ser un gran éxito como «provocación contra la propiedad privada capitalista» y el «coche-monstruo», pero como experimento social fracasó. La policía, horrorizada ante las implicaciones de que la propiedad comunal fuera abandonada en las calles, se dedicó a incautar toda bicicleta que encontrara desatendida y sin candado.

Los provos se hicieron famosos, especialmente entre la comunidad médica holandesa, cuando Bart Huges —

uno de sus líderes— se hizo un agujero en el cráneo (trepanación). Huges creía que las membranas dentro de su cabeza se expandirían como resultado del espacio extra que había creado, incrementándose además el volumen de sangre y oxigeno que su cerebro pudiera contener en un momento dado. El resultado según Hughes era parecido a la consciencia expandida que se conseguía con el yoga, o con los viajes de LSD, sólo que en su caso los beneficios eran permanentes.

La reputación internacional de los provos procede de su ataque con bombas de humo, en marzo de 1966, a la procesión matrimonial de la princesa Beatriz y el príncipe Claus von Amsburg. La policía respondió inmediatamente golpeando de manera salvaje a los manifestantes antimonárquicos.

En cualquier caso, la población de Amsterdam demostró su apoyo a los provos, eligiendo a un representante del movimiento para el Ayuntamiento en las elecciones que tuvieron lugar tres semanas más tarde. Después de esto, quedaba claro que sólo era una cuestión de tiempo el que las actividades radicales de los provos fueran asimiladas por las autoridades holandesas; así que en la primavera de 1967 el movimiento fue disuelto.

Al mismo tiempo, en Berlín, el ex situacionista y miembro del grupo Spur, Dieter Kunzelmann, estaba echando una mano en la formación del grupo Kommune 1. El grupo se había ido formado en marzo del 67 y sus miembros introdujeron acciones *freak* y happenings políticos en el conservador ambiente alemán. Por su carácter polémico fueron expulsados de la Asociación de Estudiantes Socialistas Alemanes. De hecho, el enfado que sus actividades suscitaban tanto entre los tradicionalistas de izquierda como de derecha aumentaba a ojos vista su prestigio

entre las generaciones más jóvenes. Pronto se convirtieron en los héroes de los colegiales a ambos lados del muro de Berlín. La «comuna del horror» (como se les llamaba en la prensa alemana) era un caldo de cultivo para la agitación política y cultural. Fue en la Comuna y por medio de encuentros con sus miembros y simpatizantes que futuros *terroristas* como Bommi Baumann, del Movimiento 2 de Junio, se *radicalizaron*. Una de las más famosas intervenciones de la Comuna tuvo lugar después de un incendio en unos grandes almacenes en Bruselas. Se distribuyó una octavilla titulada «¿Cuando arderán los grandes almacenes de Berlín?»:

> *Nuestros amigos belgas han comprendido finalmente cómo pueden hacer comprender al público el alcance de lo que está pasando en Vietnam. Han incendiado unos grandes almacenes, a 300 ciudadanos saciados, a sus vidas fascinantes y han convertido Bruselas en Hanoi. Ya nadie que esté leyendo su periodico, ante un opulento desayuno, tiene porqué soltar lagrimitas por la pobre gente de Vietnam; hoy no tiene más que acercarse al departamento de moda del KaDeWe, Hertie, Woolworths, Bika o Neckermann y encender discretamente un cigarrillo en los probadores.*

Aunque la octavilla —y la sugerencia de que el incendio había sido iniciado por activistas contra la guerra de Vietnam— era claramente una provocación, la prensa montó en colera. Una vez más Kommune 1 fue el foco de la atención pública, haciendo más dificil que la burguesía durmiera tranquila en sus camas.

Mientras tanto, en Nueva York algunos ex *trabajadores culturales* estaban a punto de reaparecer en escena

como la guerrilla urbana de los Motherfuckers. Los motherfuckers (o «*Up Against The Wall Motherfucker*»[2], acompañado de un dibujo mostrando a un *freak* siendo «identificado» por la policía) formaban parte de la sección del Lower East Side del grupo Students for a Democratic Society; pero antes de este breve flirteo con la nueva izquierda se habían agrupado en torno a *Black Mask*, revista de inspiración Dadá. Como colectivo Black Mask, su principal actividad había consistido en atacar inauguraciones de galerías de arte, charlas en museos y conciertos de rock. Como Motherfuckers, y más tarde como Werewolves, su actividad se centró en dos frentes: reventar reuniones de izquierdosos y llevar a cabo una campaña de colocación de bombas bajo el slogan «*Armed Love*» (amor armado) contra bancos y otros objetivos simbólicos similares.

Otro grupo activo por aquel entonces, aunque más implicado en simulacros teatrales que en acciones directas, fueron los Yippies (*Youth International Party* [Partido Internacional de la Juventud]. Mientras que los motherfuckers se habían introducido en el medio *freak* a través del ala izquierda de la agitación cultural, los yippies salían directamente de la subcultura hippy. En Nueva York los yippies convocaron una especie de manifestación pasiva en Grand Central Station, uno de los principales nudos de comunicaciones: pidieron a cientos de simpatizantes que acudieran allí a una hora determinada y, simplemente, se quedaran parados en medio del ajetreo de la hora punta: el lío que se armó fue mayúsculo, desde luego. También organizaron una memorable al colarse en la Bolsa de Nueva York y ponerse a arrojar centenares de billetes de dolar sobre los agentes de bolsa, que inmediatamente se olvidaron de los negocios de sus jefes y se liaron a mamporros entre ellos para hacerse con cuantos más billetes mejor.

En Gran Bretaña causaron la indignación nacional cuando se colaron en el «David Frost Show». La nominación de un cerdo llamado Pegaso como candidato a presidente de EEUU fue parte de la intervención del movimiento en la Convención Demócrata de agosto de 1968. Esta pieza de teatro de guerrilla acabó en disturbios y, en septiembre de 1969, ocho radicales de izquierda, incluyendo a los yippies Abbie Hoffman y Jerry Rubin, fueron llevados a los tribunales, donde el juez Julius Hoffman se hizo cargo de la causa que sería conocida como el juicio por la «Conspiración de Chicago». Durante el juicio, el mismo juez se enzarzó en largas discusiones con los encausados y sus abogados. Cuando el jurado se retiró a considerar el veredicto, el juez sentenció a todos los acusados y a sus abogados a diferentes periodos de encarcelamiento por desacato al tribunal durante el juicio. La más que obvia parcialidad del juez y su sentencia fueron muy criticadas: el juicio por la «Conspiración de Chicago» se convirtió en uno de los más famosos de la historia del derecho norteamericana. Las sentencias de prisión resultantes mostraban que el capitalismo americano era más represivo de lo que los mismos yippies habían imaginado. El movimiento yippie fue desintegrándose lentamente a medida que sus seguidores comprobaron que el sistema capitalista era en verdad tan malvado como ellos afirmaban en sus más retóricas declaraciones.

El White Panther Party (Partido de los Panteras Blancas), inspirado en los Panteras Negras, salió del Taller de Artistas de Detroit, en 1968, demostrando una vez más que eran los ex *trabajadores culturales* quienes lideraban la radicalización de la juventud americana con el estilo *freak*, recientemente desarrollado, de agitación política. El principal objetivo de los Panteras Blancas era llevar la

agitación a los institutos, y para ello la banda de rock and roll del movimiento MC5 fue su arma más potente. Sin embargo, en 1970 John Sinclair (líder de los White Panthers) ya había acusado a los miembros de la banda de ser unos vendidos. Por aquel entonces, Sinclair estaba en la cárcel cumpliendo una condena de diez años por haberle pasado dos porros de marihuana a un secreta de la Brigada Antidroga disfrazado. Otro white panther, Pun Plamondon, entró en la lista de los más buscados por el FBI después de que se le acusó de haber colocado una bomba en un edificio de la CIA en Ann Arbor.

El estilo *freak* de agitación, cuando era usado por quienes podían arrostrar la represión que las acciones realizadas implicarían, fue particularmente efectivo en tanto presentaba alternativas tanto culturales como políticas a la dominación capitalista. El orden establecido, amenazado por la influencia de esta violenta vanguardia, reaccionó haciendo énfasis en los media de los aspectos «amor-y-paz» de la cultura hippie. Sin embargo, los militantes no desaparecieron porque los medios de comunicación decidieran representar mal al *movimiento*: por el contrario, regresaron disfrazados de guerrilla urbana.[3]

Notas:

1. Literalmente los «jodemadres». Tan entrañable nombre, como se explica en la nota siguiente, viene de una no menos entrañable costumbre procedimental de los polis norteamericanos. [N.T.]
2. Es decir, algo así como «contra la pared, jodemadres»; frase con la que la policía norteamericana solía iniciar sus contactos con los ciudadanos. [N.T.]
3. Obviamente el volumen mismo del activismo del *movimiento* durante los años 60 hace imposible cubrir dignamente incluso una parte de él en el espacio que podemos dedicarle aquí. Entre los grupos más interesantes he omitido mencionar, por ejemplo, a los Diggers de Emmet Grogan, que a finales de los 60 se dedicaban a proveer de comida, ropa y alojamiento a la gente de Haight Ashbury en San Francisco. Los grupos de Diggers se extendieron luego por toda America y Europa. Estos grupos representan el aspecto eminentemente práctico de un movimiento que el «establishment» a menudo condenó como idealistas poco prácticos.

Capítulo 13
Mail-*art*

Durante los años 60, a la vez que muchos *trabajadores culturales* se desplazaban desde la producción de objetos de *arte* hacia la agitación política violenta, otros se dirigían hacia los dominios de lo *no-artístico.* Fluxus es el ejemplo mejor conocido y más típico de esta tendencia. Partiendo del clima liberador creado por el asalto de los *fluxworkers* a la cultura dominante, se pudo desarrollar el mail-*art* o arte-por-correo. De hecho, la red de mail-*art* cuenta con muchos miembros de Fluxus entre sus primeros participantes. Pese a que Ray Johnson (nacido en 1927), considerado por muchos como *padre* fundador del mail-*art*, nunca participó en Fluxus, su *trabajo* es *estéticamente* muy cercano al de dicho grupo. De hecho, Johnson intercambió a menudo ideas y trabajo con algunas de las lumbreras del movimiento fluxus. Parte de la correspondencia que mantuvo con Dick Higgins fue incluso publicada como libro en *The Paper Snake* (1965) por la editorial de Higgins, Something Else Press.

El trabajo de Johnson consiste fundamentalmente en cartas, a menudo con añadidos de dibujitos, garabatos y mensajes grabados con cuños. El suyo es un trabajo ligero y lleno de humor. Más que destinarlo a la venta, habitualmente lo mandaba por correo a amigos y conocidos. Pese a que la mayor parte del trabajo de Johnson era regalado, esto no evitó que a la postre su trabajo cobrara un cierto valor en el mercado. Se cuenta de Andy Warhol que éste aseguraba estar dispuesto a pagar hasta diez dolares

por cualquier cosa de Johnson (presumiblemente se refería a sus cartas, puesto que Johnson también ejercía de pintor pop con relativo éxito en el mundo del arte *serio*).

A principios de los 60, Johnson adoptó el nombre de The New York Correspondence School, NYCS (La Escuela de Correspondencia de Nueva York), como identidad para sus envíos. Por aquel entonces ya había reunido una buena lista de gente con la que podía intercambiar cartas y otras rarezas. Esta red, con Johnson en el centro, era la NYCS. El nombre era una parodia de otras organizaciones bastante más formales. En 1973, el *New York Times* recibió una «esquela» que anunciaba la disolución de la NYCS. Lo cual no evitó que hubiera un renacimiento temporal y una metamorfosis bajo la identidad de la Buddha University.

Johnson no fue el único contacto *estético* que Fluxus tuvo con el servicio de correos, los *fluxworkers* mismos también usaban los envíos postales con propósitos artísticos. El hecho de que el movimiento se extendiera por América del Norte, Japón y Europa forzó a sus miembros a usar el correo para intercambiar ideas y objetivos. Pero Fluxus convirtió la necesidad en virtud y pronto empezó a producir cuños de caucho y sellos de *artista* con los que adornar sus cartas y sobres. Los sellos de *artista* estaban encolados y recortados como si de sellos convencionales de correos se tratara, pero su uso era del todo decorativo. No podían sustituir los sellos oficiales. Algunos fluxeros individuales también jugaron con la idea de subvertir el sistema postal y de aumentar la implicación de los carteros en los envíos. El mejor ejemplo es la postal que creó Ben Vautier: *La elección del cartero* (1965). Estaba impresa de la misma forma por ambas caras, dejando espacio en cada cara para un texto, una dirección y un sello de correos. Se dejaba a la elección del cartero la dirección en la cual debería entregarla.

A lo largo de los años 60, el número de *trabajadores culturales* que intercambiaban ideas y pequeñas rarezas a través del correo —y, aunque en menor medida, los que producían trabajos que obtenían su sentido precisamente a raíz de ser distribuidos por correo— no cesó de aumentar. Este crecimiento estuvo alimentado por el auge del *arte* conceptual y la performance, formas cuyo residuo público principal era documentación en forma de notas y fotografías. Mediante el uso del correo, tales materiales podían ser enviados por todo el mundo a muy bajo coste. A principios de los años 70, varios grupos publicarían listas de direcciones para gente interesada en intercambiar ideas y trabajos. La más conocida de estas listas fue la compilada por Image Bank, International Artists Cooperation y Ken Friedman (que publicó la *Lista de Contacto Internacional del Arte* en 1972). Lo que había sido un grupo de unos cientos de personas mandándose mensajes más o menos locuelos, de repente había mutado en miles y miles de individuos comprometidos con una *nueva forma cultural.* La red del mail-*art* había nacido.

A la vez que crecía la red, fueron desarrollándose en su seno varios subgéneros, sin cristalizar, sin embargo, en un único estilo propio y específico. La mayor parte de los participantes usaban el nuevo medio «caliente» de las fotocopias junto con las «antiguas» formas de los sellos de caucho. Se produjeron grandes cantidades de certificados, aprovechando que los sellos de caucho venían muy bien para parodiar documentos oficiales. Típico entre estos certificados era el del «Master en Bananalogía» que emitía Ana Banana. Ella misma representa bastante bien el aspecto más jocoso de la red de mail-*art.* La mayor parte de su trabajo —y éste varía de collages de postales a eventos como las «Olimpiadas de la Banana»— está basado en las connotaciones humorísticas de su

supuesto nombre. También produjo cantidades enormes de publicaciones, variando desde el efímero *Banana Rag* al más sustancial *Vile*, uno de los magazines mejor conocidos de la red. Sin embargo, y pese a que no ha perdido en absoluto su sentido del humor, el trabajo de performance de Banana ha asumido un tono mucho más serio últimamente, abandonando sus populares recreaciones del teatro futurista y dadaísta para centrar su trabajo ahora en la crisis ecológica global.

Mientras que las actividades de Banana podrían funcionar como entretenimiento para todos los públicos, el trabajo de Pauline Smith «El Club de Fans de Adolf Hitler» generó redadas policiales en su domicilio. En el *curriculum vitae* que entregó a la Tate Gallery en 1983 describe las razones de su interés por Hitler y por qué decidió montar el Club de Fans:

> *El* Club de Fans de Adolf Hitler *pretendía ser una analogía de los blandos gobiernos británicos que siguieron a 1945, estimulada por la situación política local de Chelsea en relación con cuestiones de propietarios/inquilinos/desarrollo/turismo en las que estaba interesada a principios de los 70. Por supuesto que éste no fue el único factor determinante, pero sí uno de los más relevantes. El país está hecho un asco y nada parece mejorar. Lo que siento sobre la situación actual precisará aún de algunos años de trabajo para hallar expresión en mi obra. En el presente inmediato estoy preocupada por la relación de Adolf Hitler con la naturaleza oculta, mediumística de sus discursos públicos y el misterio de su efecto carismático sobre las multitudes. Quizá fuera un mal hombre, pero sabía muy bien que la gente no sólo vive de pan, un hecho que nuestros líderes parecen haber olvidado, quizá precisamente porque Hitler pensó tan intensamente sobre la conexión con las necesidades de la gente como inspiración.*
>
> *Hitler fue el tema de mi pintura como lo fue de mi mail-art y sigo pintando sobre él porque todo lo que ha sucedido en este país desde su muerte ha sido una reacción en su contra. Es la mayor influencia en este país en lo que va de siglo.*

Dado que la mayoría de los participantes en la red de mail-*art* mantenían opiniones liberales o de izquierdas, Pauline Smith no sólo fue tolerada sino hasta defendida por muchos.

Mientras que muchas iniciativas del mail-*art* nunca tuvieron consecuencia alguna, la red —o al menos partes de ella— se ha implicado en numerosas campañas para la liberación de presos políticos o contra las armas nucleares. Por otra parte, también hay que tener en cuenta que desde inicios de los años 70 ha habido un subgénero del mail-*art* relacionado con el extremismo, el sadomasoquismo y la pornografía. La obra de Cosey Fanni Tutti o de Genesis P-Orridge proporciona algunos buenos ejemplos de estas tendencias. En 1976, P-Orridge fue encausado judicialmente por envíos obscenos a través de correo. Del mismo modo, la mayor parte del *trabajo cultural* de Fanni Tutti se ha centrado alrededor de sus actividades como modelo y *stripper*.

Otro *extremista* sexual que anduvo suelto dentro de la red del mail-*art* durante los 70 fue Jerry Dreva (nacido en 1945 en Milwaukee, Wisconsin). Dreva es bien conocido por su *libro de artista* titulado *Wanks for the memories: The Seminal Work/books of Jerry Dreva* [algo así como: Quesos para la memoria: el trabajo seminal/libros de Jerry Dreva; N.T.]. Dreva creó estos libros masturbándose hasta manchar las páginas con su semen. Una vez los libros se completaban, se los man-

daba a sus amigos. Como resultado de estas actividades, Dreva ha recibido el sobrenombre de «el hombre que tuvo mil orgasmos por el arte».

Dreva es también conocido por sus *manipulaciones* de los medios de masas. Uno de sus primeros trabajos en este sentido fue Les Petites Bonbons In Hollywood, creado en colaboración con Bob Lambert, Chuck Bitz y otros. Los Bonbons iban a todos los sitios *adecuados*, y así llegaron a ser un *grupo de rock* famoso sin haber tenido que tocar nunca un instrumento. Los Bonbons tuvieron cobertura mediática en *People*, *Newsweek, Photographic Record* y *Record World*, sólo por vestir como correspondía a unas estrellas del rock y por relacionarse con la gente *adecuada.* Dreva llegó a estar «tan fascinado con el poder de los medios para crear y definir» que aceptó un trabajo en un periódico de Wisconsin para poder «investigar el fenómeno». Como el mismo Dreva explica en una reseña en *High Performance* 9 (primavera 1980): «Finalmente empecé a documentar mi propia vida y mis performances (muchas de ellas ilegales) anónimamente en las páginas del periódico para el que trabajaba».

Así, por ejemplo, Dreva haría una pintada en las paredes de un instituto de Milwaukee, donde se iba a celebrar un Festival de Arte, con los eslóganes «El arte sólo existe más allá de los confines de la conducta aceptada» o «Muerte al romance»; y luego en su rol de periodista haría un fotoreportaje sobre las pintadas para la prensa local. Después mandaba copias de la publicación a sus contactos en la red de mail-*art*.

En su texto para *High Performance*, Dreva deja claras sus intenciones: «lo que intento hacer es apuntar hacia un futuro donde el arte ya no existirá como categoría separada de la vida».

La lucidez de Dreva es poco usual entre los mail-*artistas.* Pese a que muchos de ellos perciben a Dadá y

Fluxus como sus precursores, no suelen ser conscientes de la crítica a la separación arte/vida que recorre como un hilo común estas dos —y todas las demás— corrientes utópicas. El éxito *popular* del mail-*art* se consiguió al precio de abandonar todo rigor teórico. La red de mail-*art* sigue atrayendo a una creciente parte de la *intelligentsia* lumpen de America y Europa, así como, aunque en menor número, a participantes de África, Australia, Japón y el sudeste asiático. La gente que participa en esta red busca —por lo general— una actividad que refuerce una percepción de sí mismos como seres *creativos*, y más allá de eso no tienden a ser particularmente críticos acerca de sus objetivos.

El fenomenal crecimiento del mail-*art* está en parte conectado con la expansión de la enseñanza media y superior durante los años 50 y 60. Para aquellos que lo perciben como *arte* sirve de simulacro y sustituto de las *recompensas* que la educación superior les prometió y nunca les proporcionó. De entre los millones de estudiantes que pasan por las escuelas de arte, sólo unos pocos siguen realmente una carrera como artistas profesionales.

Desde una perspectiva materialista el mail-*art* no es *arte*, pese a la insistencia de muchos de sus adeptos. La naturaleza *democrática* de la red de mail-*art* la sitúa en clara oposición a las prácticas elitistas del arte (si definimos el arte como la cultura de las clases dirigentes). La cantidad misma de gente implicada en la red harían imposible que el movimiento fuera reconocido «oficialmente» como manifestación de alta cultura. La mayoría de los *movimientos artísticos* (pre-rafaelitas, impresionistas, cubistas, etc.) oscilaban entre los cinco y los cincuenta miembros: el mail-*art* en cambio cuenta con miles. Para un movimiento artístico organizado y formal incluso contar con un centenar de miembros supondría una amenaza para su estatus de élite; los *críticos* de arte

se resistirían a elevar semejante *masa* de *individuos* al *panteón* de los *genios*, sencillamente porque ello supondría cuestionar la categoría misma de *genio*. Tal cantidad de gente sólo puede ser considerada bajo términos más amplios del estilo del Romanticismo, el Modernismo o el Postmodernismo.

En tanto que red abierta, el sistema de mail-*art* tiene enormes posibilidades, pero para que éstas se realicen la mayoría de los participantes tienen que llegar a ser plenamente conscientes de la corriente subversiva de la que sus envíos son una parte incoherente.

Capítulo 14
Más allá del mail-*art*

La similitud conceptual del mail-*art* con aspectos de Dadá y Fluxus ha llevado a algunos de miembros de la red de mail-*art* a asumir y desarrollar ideas que habían aparecido en el marco de estos movimientos precursores.[1] Sería inútil intentar hacer un inventario de todos estos desarrollos *históricos*, el mero volumen de material que ha pasado a través de las redes del mail-*art* lo haría imposible. En cambio, me propongo considerar dos ejemplos específicos: en primer lugar, los «nombres múltiples» y, en segundo lugar, la agitación contra el arte como paradigma burgués.

El concepto de «nombre múltiple» —la idea de que un solo nombre sea usado por un grupo de *individuos*, revistas o bandas de músicos— no jugó un papel central en la historia de Dadá. Sin embargo, el engendro que Hausmann, Grosz, Baader y los hermanos Herzfelde hicieron con «Cristo y Cía., S.L» sí alcanzó cierta relevancia en la historia de la *vanguardia* berlinesa. Hausmann recuerda la fundación de la sociedad en *Courier Dada* (París, 1958):

> *Llevé a Baader a los campos de Sudende, donde Jung vivía entonces, y le dije: «Todo esto será tuyo si haces lo que yo te diga: el obispo de Brunswick no ha querido reconocerte como Cristo y tú te has vengado ocupando el altar de su iglesia, pero eso no basta. Desde hoy serás presidente de Cristo y Cía., S.L. y te*

encargarás de reclutar nuevos socios. Debes convencer a todo hijo de vecino de que también él puede ser Cristo, si así lo desea, tan sólo con pagar 50 marcos a tu sociedad. Los miembros de nuestra sociedad quedarán automáticamente fuera de la sujeción del poder temporal y serán declarados exentos del servicio militar. Llevarás una túnica morada y organizaremos procesiones en la Postdammer Platz. Para preparar el terreno llenaré Berlín de textos bíblicos, por todas partes se podrá leer: «El que de la espada vive, por la espada morirá».

La idea reapareció de forma bastante modificada unos cincuenta años más tarde. A mediados de los 70, el proyecto británico Blitzinformation (Stefan Kukowski y Adam Czarnowski) hizo circular una octavilla sobre la manera de hacerse socio de la Klaos Oldanburg:

Desde que descubrimos que la famosa estación de radio Oslo Kalundburg no es sino un anagrama de Klaos Oldanburg (sic), hemos decidido que uno de los principales proyectos de Blitzinformation *será cambiar el nombre de todo el mundo por el de Klaos Oldanburg.*

Por tanto le invitamos a que se convierta en Klaos Oldanburg**.** *Las ventajas de semejante operación son demasiado numerosas para ser detalladas aquí*. Si Ud. desea ser parte de este proyecto internacional, no tiene más que rellenar este formulario... *Tenga presente:* la pertenencia a Klaos Oldanburg es completamente gratuita (+ IVA). Rellene el formulario.

Aquellos que rellenaban el papel recibían un número de Klaos Oldanburg; por ejemplo, Klaos Oldanburg XXI había sido previamente Derek Hart. Claro que el uso de

un número y la alusión a un nombre previo debilita el proyecto, si de lo que se trata es de atacar las creencias tradicionales sobre la identidad. De hecho, tanto el término «nombre múltiple» como su uso para la *subversión política* no se dio hasta que un grupo de punks anarco-*artistas* de los suburbios de Londres montaron una movida llamada Generación Positiva, en octubre del 1982, y llamaron a todos los grupos de rock para que se denominarán «*White Colours*». En febrero de 1984, el *movimiento* sacó una revista llamada *Smile*, en cuyo segundo número se pedía a todas las revistas que cambiarán su nombre y se llamarán *Smile*. En el quinto número se acuñó el término «nombre múltiple» y se editó un manifiesto titulado «La Generación Positiva presenta la estética del nombre múltiple».

En 1977, había aparecido un concepto de nombre múltiple entre un grupo de mail-*artistas* agrupados en torno a la conocida como «Portland Academy» (Oregón, EEUU). El núcleo de este grupo estaba formado por el fundador de la academia, el Dr. Al «Blaster» Ackerman y su compañero de borracheras David «Oz» Zack. En otoño de 1977, Zack anunció su plan para una «estrella del pop abierta» que se llamaría Monty Cantsin. La idea era que todo el mundo pudiera usar ese nombre para ofrecer conciertos y que, si suficiente gente lo hacía, Monty Cantsin se haría famoso. De este modo, los interpretes desconocidos podrían asegurarse una gran audiencia sólo con anunciarse como Monty Cantsin. En el ambiente, empapado de alcohol y maría de la Academia, Zack logró varios adeptos para su plan de democratización del *star system*. El primero en ofrecer conciertos como Monty Cantsin fue el punk acústico Maris Kundzin. Después de unas cuantas sesiones, la idea fue cuajando y mientras la Academia siguió existiendo, muchos de sus miembros usaron el nombre de Monty Cantsin en sus performances. Zack y

Kundzin mandaron postales a *trabajadores culturales* de todo el mundo, invitándoles a ser Monty Cantsin; por su parte, Ackerman mantuvo a los «Catorce Amos Secretos del Mundo» (sus contactos preferidos en la red de mail-*art*) al tanto de lo que se tramaba.

Al incorporarse cada vez más gente, el proyecto despegó hasta el punto de que ya es imposible aclarar quién contribuyó con qué. De hecho, intentarlo sería algo contrario al espíritu mismo de la cosa, puesto que —por mucho que se deba a Zack el sugerir el nombre de Monty Cantsin— el desarrollo de la idea a nivel teórico, práctico y organizacional fue una historia colectiva. En el verano del 78, el concepto «Ismo» se añadió al de «Monty Cantsin». «Ismo» era algo así como un aglomerado de todos los «ismos», de todos los movimientos previos de las vanguardias. Sin embargo, Fluxus parece haber sido el elemento predominante en «Ismo». En la excitación que suscitaron todos estos proyectos se escribieron canciones, se dieron conciertos, se montaron exposiciones y nadie se preocupó por documentar todo aquello.

Aunque con Monty Cantsin no se usaban números, tampoco era extraño que se incluyera el *nombre legal* entre paréntesis, bajo la identidad de la «estrella del pop abierta» (véase como ejemplo el folleto que acompañaba el EP de Monty Cantsin editado por Syphon Records en 1978). De cualquier modo, en las intervenciones de Blitzinformation y de Zack se empiezan a detectar los modos en que funcionarán los nombres múltiples en los 80.

En una carta al autor, fechada el 7/5/87, el mail-*artista* Vittore Baroni explicó la génesis de su propio proyecto de nombre múltiple:

> *Mi proyecto Lt. Murnau (1980-1984) era un intento de estudiar cómo se construían los mitos musicales hoy [...] todos estos grupos underground de culto,*

> *cuán lejos puedes llevar una imagen sin darle un sonido. Empecé por difundir folletos y anuncios que usaban la imagen del cineasta W. F. Murnau, vistiendo su uniforme del ejercito y adjudicándole el nombre de Lugarteniente Murnau, que encontraba bastante misterioso y evocador. Hice el primer cassette para Vec-Holland,* Conoce al Lt. Murnau*, sólo a base de mezclar, romper y manipular discos de los Beatles y los Residents. La idea era que el Lt. Murnau usara la música existente sin tener que recurrir a instrumentos ni a componer notas. Luego intenté confundir al público haciendo que se editaran cassettes y discos del Lt. Murnau por diferente gente en diferentes países: Jacques Juin en Alemania [...] el EP de 7 pulgadas* Janus Head *y, con Grafike Airlines en Belgica, el paquete de cassettes* The Lt. Murnau Maxi-Single*. Luego siguieron varios cassettes más, contribuciones a recopilaciones, trabajos gráficos en revistas, etc. Se incluían textos en las ediciones de cassettes [...] También hice una performance como Lt. Murnau, con una mascara, cortando y remezclando diferentes discos, fusilando un disco de los Beatles... o un programa para Radio Uno en Italia, en 1980,* La Testa de Giano*, usando materiales de Murnau. Hice circular centenares de mascaras del Lt. Murnau para que todo el mundo pudiera usarlas, de forma que todo el mundo pudiera hacer música como el Lt. Murnau y ser el Lt. Murnau. Alguna gente incluso lo hizo. En el concierto repartí mascaras entre la gente y filmé cómo se convertían en Lt. Murnau. El principal problema que me he encontrado es que hay muy poca gente interesada en trabajar para un proyecto que sentían que me pertenecía a mí, incluso aunque intentara mantener un cierto misterio sobre sus orígenes. Así, al final siempre me tocaba a mi hacer el*

99% del trabajo, aun cuando Jacques Juin hizo mucho de Lt. Murnau en 1980-81 y otros colegas hicieron cosas muy majas (Michael Vanherwegen, Roger Radio, entre otros). El proyecto entero estaba muy circunscrito a un área muy determinada, la de la música underground, de modo que no alcanzó los registros más variados que tuvo el proyecto Monty Cantsin. De todas formas, pienso que los problemas eran los mismos [...] De hecho, para participar tenías que trabajar colectivamente, y esto es algo que muy poca gente en los círculos artísticos quiere hacer si no ve su nombre puesto en letras grandes.[2]

Baroni no fue el único en iniciar un proyecto de nombre múltiple durante los 80. Hacia 1985 los nombres «Karen Eliot», «Mario Rossi» y «Bob Jones» se habían lanzado como nombres de uso múltiple. Se les consideraba medios para subvertir el *star-system* y cuestionar las nociones burguesas de identidad.[3]

Pronto hicieron aparición dos facciones en disputa acerca del modo de usar los nombres. Una de ellas insistía en que debía haber una completa identificación con el nombre usado, mientras que la otra sostenía que esta opción conduciría a que se sobreidentificara estos nombres con determinados individuos y que, por ello, lo correcto sería una *separación* clara entre la identidad personal y el uso del concepto. Esta discusión aún está pendiente de resolución y ha llevado a abiertas hostilidades entre usuarios de una misma identidad múltiple.

Si los nombres múltiples son un asalto al arte por interferencia, vía ataque al *star-system* que sostiene la noción de «genio», existen también otros ataques más directos al arte realizados desde la red de mail-*art*. La campaña de Tony Lowes «Abandona el Arte/Salva a los hambrientos» representa el ala más radical de esta tendencia:

Ver y crear una imagen es una misma actividad. Aquellos que crean arte están también creando a los hambrientos. Nuestro mundo es una ilusión colectiva.

Es una gran ironía que el mito del artista celebre su sufrimiento, mientras que aquellos que nunca han oído hablar de arte, los que sufren hambrunas, sequías y enfermedades endémicas son los verdaderamente pobres y los más jodidos. Y en esta perversión de lo que alguna vez fue una misión religiosa, los artistas niegan que sean más que meros trabajadores, niegan el arte mismo y ayudan a impedir que el hombre descubra la luz que lleva dentro de sí.

El arte es definido por una élite que se autoperpetúa como mercancía internacional, como inversión segura para los ricos que lo tienen todo. Pero llamar a un hombre artista supone negarle a otro el mismo don de la visión, y negar a todos los hombres la igualdad es reforzar la desigualdad, la represión y el hambre.

Todo lo que aprendemos nos es ajeno. Nuestras historias se construyen sobre la herencia dejada por hombres que han aprendido sólo a reemplazar un concepto con otro. Nos dejamos la piel por aprender lo que no sabemos, siendo así que nuestros problemas no serán resueltos por nueva información, sino comprendiendo lo que ya sabemos. Es hora de reexaminar la naturaleza del pensamiento.

Las ficciones ocupan nuestras mentes y el arte se ha convertido en un producto porque no nos pensamos a nosotros mismos y al mundo como susceptibles de ser cambiados fundamentalmente. Así que nos escapamos al arte. Es nuestra habilidad para transformar este mundo, para controlar nuestra conciencia, lo que estamos dejando morir.

Necesitamos controlar nuestras propias mentes, comportarnos como si la revolución ya hubiera suce-

dido. Pintad todos los cuadros de negro y celebrad la muerte del arte. Hemos estado viviendo en un baile de máscaras: aquello que solíamos llamar nuestra identidad no era más que un conjunto adoctrinado de nociones y prejuicios que nos están aprisionando en la historia. De la creencia en nuestra propia identidad no deja de fluir una corriente de miseria; de ahí sale nuestro aislamiento, nuestra alienación y nuestra creencia en que la vida de otra persona es más interesante que la nuestra propia.

Sólo valorando a todo el mundo por igual encontrará cada uno de nosotros la liberación. Tenemos derecho a pedir el fin de la historia. Seguir produciendo arte es hacernos adictos a nuestra propia represión. El rechazo a crear es la única alternativa que nos queda a aquellos que deseamos cambiar el mundo. Abandonad el arte. Salvad a los hambrientos.

Desde su casa de campo en Eire, Lowes (nacido en Nueva York en 1944) envía manifiestos, chapas, pegatinas y globos con sus eslóganes. Encuentra reacciones muy diversas dentro de las redes de mail-*art*. Alguna gente está de acuerdo con él, otros piensan que todo es una broma, algunos se sienten molestos. Estas reacciones no pueden ser muy diferentes a las que encontraban los ataques de Huelsenbeck al arte entre sus colegas dadaístas. Los mail-*artistas,* como los dadaístas o los fluxus que les precedieron se hallan divididos a la hora de definir el estatus de su *trabajo*. Algunos ven lo que hacen como arte, otros no.

Desde una perspectiva materialista, el mail-*art* no es *arte* porque no es convertido en mercancía por la burguesía. En conjunto queda fuera del proceso social que otorga a una actividad el estatuto de *arte*. Es posible que esta actividad sea elevada a la categoría de arte en un tiempo futuro; pero incluso si esto sucediera, seguramente sólo un número muy limitado de los productos del mail-*art* alcanzarían semejante distinción. Por lo demás, tal ascenso de categoría parece poco probable mientras el mail-*art* siga practicándose.

A primera vista, esto hace parecer que la *propaganda* que Lowes hace dentro de la red de mail-*art* sea un esfuerzo mal dirigido. Pero si su campaña es concebida como un ataque contra la creatividad individualizada («ese sitio único en nuestro interior donde poseemos el arte»), entonces su *trabajo* sí alcanza efectivamente a aquellos miembros de la red más comprometidos con esas tendencias. Está usando un lenguaje accesible a aquellos que acaso no sean artistas, pero que se *perciben* como tales. Las actividades de Lowes destacan aún más si cabe las contradicciones del mail-*art*. Obviamente aquellos que acuñaron el término «mail-*art*» lo hicieron así porque identificaban sus actividades como fundamentadas en el *arte*. Partiendo de una perspectiva idealista, presumiblemente concluyeron que el arte *real* (¿expresión humana *universal*?) no debería ser vendido, sino entregado como regalo. Tal y como la red fue creciendo, un segundo grupo de individuos dotados de una perspectiva materialista se incorporaron a ella. Este grupo se enganchó a la red precisamente porque pensaron que el mail-*art* podía ser un sistema de intercambio cultural liberado de las concepciones esencialistas propias de las galerías de arte. Tales individuos pueden usar la red ignorando su nombre. Lo que marea la perdiz es que Lowes usa la red del mail-*art* para lanzar un ataque idealista contra el arte. Aquí reaparecen todas las contradicciones del *anti-arte*, sin resolver desde que el Padre Ubú hiciera su debut en el escenario.

Notas:

1. Desde el inicio de su red en los 60, muchos mail-*artistas* han considerado el mail-*art* como un desarrollo directo de Dadá y Fluxus, y por ello han mostrado siempre un vivo interés por estos movimientos previos. Para ver ejemplos de esto puede recurrirse a *Correspondence Art*, editado por Michael Crane y Mary Stofflet (Contemporary Art Press, San Francisco, 1984), particularmente «Thoughts on Dada» y «Mail-art and Dada», ambos textos de Klaus Groh.
2. Un intento reciente que recuerda algo de estas historias es el del grupo New Kids on the Black Block, que ha estado de gira acompañando las principales movidas antiglobalizazión. Hay una web, cómo no, en www.newkidsontheblackblock.com. [N.T.]
3. La mayoría de los críticos de los nombres múltiples han entendido de modo muy literal las vindicaciones de esta teoría. Por ejemplo, Waldemar Jyroczech en «Re.Distribution» (incluido en *Plagiarism: art as commodity and strategies for its negation*, editado por Stewart Home, Aporia Press, Londres, 1987) dice lo siguiente:

   Nadie, hoy en día, tiene porqué confiar en los nombres múltiples para «crear una situación de la que nadie en particular sea responsable». La misma existencia de la ley supone una ausencia generalizada de responsabilidad, ausencia que es reforzada en el dominio de las artes por «la muerte del autor» (según Barthes) y la liquidación de la originalidad (según Warhol). De hecho, parte del problema es que esa situación parece pertenecer al pasado, a una historia aceptada pero no comprendida; una repetición plagiaria de los temas tenderá a resultar en la erección de una fachada de ahistoricidad; una suerte de fetichización».

   Jyroczech asume que aquellos que «*confían* [...] en el uso de nombres múltiples para "crear una situación de la que nadie en particular sea responsable"» no son en absoluto conscientes de que tal situación ya existe. Yo sugeriría que aquellos que se implican en estas actividades (uso de nombres múltiples) son bien conscientes de lo que Jyroczech dice y que usan la creación consciente de situaciones similares para despertar la atención de aquellos que quizás no desean percibirlo. Si Jyroczech entendiera tales intenciones, comprendería que lo que está en disputa es su deducción de que tales problemas «pertenecen a [...] una historia *aceptada* pero no comprendida».

Capítulo 15
Punk

Como sucedía con el mail-*art*, el Punk fue un movimiento la mayoría de cuyos participantes eran sólo medio conscientes de sus orígenes. Algunos *críticos* han sacado mucho partido al reciclaje que el Punk hizo de las teorías especto-situacionistas. Un ejemplo típico podría ser *The end of music* de Dave W. (Box V2, Glasgow, 1978):

> *Un situacionismo musical nació en la imaginería disfrazada de rebelde del Punk y la New Wave. Mientras que la influencia situacionista sólo puede ser sobradamente acreditada en el caso de los Sex Pistols, la rebelión del arte moderno, primero expresada en la pintura y la literatura —ya recuperadas ahora—, ha sido aplicada cada vez más a la producción de música a través de intermediarios como The Velvet Underground o Lou Reed. Antecedentes de la vieja vanguardia cultural se estaban mezclando con la nueva producción musical y la estaban nutriendo [...] Parte de la génesis del Punk se retrotrae unos 16 años hasta encontrarnos con la sección inglesa de la Internacional Situacionista y King Mob. Malcolm MacLaren, representante de los Sex Pistols, había estado en estrecho contacto con individuos muy relacionados con la crítica situacionista en Inglaterra y había recogido algunos de los eslóganes y de las actitudes de ese medio [...] El EP* Pretty

Vacant *se hizo publicidad usando un póster que mostraba las fotos de dos autobuses con carteles que anunciaban su destino a «ABURRIMIENTO» y a «NINGUNA PARTE»; la foto procedía directamente de* Point Blank.

Por desgracia, Dave W. sobrevalora la influencia y la importancia de la teoría especto-situacionista tanto en el Punk como en general. Esto no es sorprendente si consideramos que, en el tiempo en el que produjo ese texto, Dave formaba parte del miserable medio que rodeaba a Guy Debord y a los editores de *Champ Libre* en París. Pese a que W. bromea respecto a las «malas influencias» de los Motherfuckers sobre King Mob, ignora el hecho de que tal influencia fue en realidad más determinante que la de los especto-situacionistas.[1]

De hecho, la sección inglesa de la Internacional especto-Situacionista fue expulsada de la Internacional porque rechazó romper con los individuos que siguieron adelante hasta la fundación de los Motherfuckers. King Mob fue uno de los resultados de esa expulsión. W. critica el *plagiarismo* de los gráficos de *Point Blank*, pero olvida por su conveniencia que Jamie Reid, el director de arte de los Pistols, había contribuido con gráficos suyos a *Point Blank* y que, por tanto, ¡sólo estaba reutilizando material en cuya producción había estado implicado![2]

Pese a que las *teorías* especto-situacionistas eran conocidas por algunas de las personas implicadas en el nacimiento del movimiento punk, la influencia del Futurismo, Dadá, los Motherfuckers, Fluxus y el mail-*art* es más evidente e *importante.* Mail-*artistas* como Irene Dogmatic en EEUU o Genesis P-Orridge en Gran Bretaña estuvieron implicadas en la música punk en sus principios. Fue a través de estos mail-*artistas* que se extendió

la influencia de Fluxus. La influencia del mail-*art* se deja ver también en la elección de los estrafalarios nombres de guerra. La naturaleza iconoclasta de las *identidades* punk (Johnny Rotten [Juanito el Podrido; N.T.], Sid Vicious, Siousie Sioux, Dee Generate o Captain Sensible) parecen replicar los nombres de mail-*artistas* como Cosey Fanni Tutti, Pat Fish y Anna Banana. A través de su paso por escuelas de arte, los miembros de grupos como los Clash o Adam and the Ants habían recibido influencias del Futurismo y de Dadá.[3] El atraso en las escuelas de arte británicas, el medio del que salió buena parte del Punk original, determinaba cierta familiaridad con las manifestaciones más tempranas de las *vanguardias* utópicas, y una ignorancia bastante grande respecto a sus desarrollos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la mayoría de la gente del movimiento punk, su base, ignoraba incluso estas influencias *clásicas.*

Pero esta *ignorancia* no evitó que los *chicos de la calle* comprendieran el Punk como expresión simultánea de frustración y de deseo de cambio. El Punk era una política de la energía, tendente a expresarse usando la retórica de la izquierda, pero que más de una vez asumía también la voz de la derecha. Los lumpenintelectuales que han intentado un *análisis* del Punk han entendido bastante menos cosas que los punks mismos, a quienes criticaban por carecer de perspectivas. Dave W. afirma en *The End of Music*:

El Punk supone admitir que la música ya no tiene nada que decir, pero que aún puede servir para ganar dinero, partiendo de una total bancarrota artística y usando penosos sustitutos para la autoexpresión creativa en nuestra cotidianeidad. La música punk, como todo el arte, es la negación del devenir revolucionario del proletariado.

Semejante posición es claramente ridícula puesto que sólo un imbécil podría confundir el Punk con el arte. Por lo demás, es evidente que el Punk tenía cosas que decir, y que lo hizo de modo efectivo viene demostrado por la extendida ola de identificación juvenil con el movimiento.[4]

W. sigue repitiendo la falacia especto-situacionista que afirma que el arte ha muerto, cuando desde una perspectiva *genuinamente* materialista es obvio que habrá arte en tanto haya burguesía. El arte no puede *morir*, porque es un proceso social; las sociedades capitalistas producen arte mientras que las no-capitalistas no lo hacen. Como ya hemos visto, imputarle una *esencia* al arte es misticismo. W. combina este idealismo con otra abstracción: «el devenir revolucionario del proletariado». Aunque como lumpenintelectual W. pueda encontrar solaz en semejante concepto, el *proletariado* que él mitologiza encontraría tales ideas absolutamente carentes de sentido, si es que, por alguna broma del destino, llegara siquiera a entrar en contacto con ellas.

La confusión que muestra W. entre el arte y el Punk puede funcionar como una pantalla que oculte su ignorancia sobre los orígenes no-intelectuales del Punk en la cultura callejera británica. Por eso no es sorprendente que él y el *semiólogo* Dick Hebdige, en su libro *Subcultura: El significado del estilo* (Meuthen, Londres, 1979), ignoren la influencia de Richard Allen sobre la *blank generation* en su edad más temprana. Allen (seudónimo de James Moffatt) escribió una serie de novelas *skin-head* para la New English Library durante los primeros años de la década de los 70. Sus libros, que eran una crónica de las actividades violentas de jóvenes blancos y de clase obrera, circularon mucho bajo los pupitres de escuelas e institutos, y la actitud beligerante que exponían resultó ser un elemento central en la sensibilidad punk. Los libros de Allen suelen ser ignorados en los *análisis* académicos del Punk, precisamente porque su escritura carece de pedigrí intelectual. Los lumpenintelectuales prefieren comparar el Punk con tendencias políticas y artísticas de vanguardia, porque en este campo tienen, al menos, la oportunidad de demostrar sus adquisiciones conceptuales tomadas de la «alta cultura». *Dadá pudo haber chocado a la burguesía, pero sus productos fueron apresuradamente reapropiados por los glorificadores del «holiganismo» futbolístico.* Basta con comparar la portada del primer disco de los Clash, o prácticamente cualquier imagen pública de un grupo punk, con las portadas de los libros de Allen para advertir cuán grande es su influencia.[5]

Mientras que sólo una pequeña minoría de los punks había oído hablar del Dadaísmo o el Futurismo, y menos aún de los motherfuckers o de las teorías especto-situacionistas, la vasta mayoría se habría encontrado con los trabajos de Allen, de una forma u otra, y habrían experimentado la cultura que él describía en las gradas de los campos de fútbol. Los fanáticos Stretford End del «Ejercito Rojo» del Manchester United cantaban «Odiamos a los humanos» ya a principios de los 70, años antes de que la *blank generation* se apropiara del *odio* y la *misantropía* como temas específicos suyos.[6]

Sin embargo, y pese a la ignorancia en que se hallaba buena parte del movimiento punk respecto a su relación con otras corrientes utópicas, el movimiento propagó con éxito los puntos básicos de la tradición. La división entre audiencia y artista fue cuestionada, cuando no superada. Pese a que unos pocos grupos alcanzaron el estatus de superestrellas, la vasta mayoría se mantuvo al alcance de sus fans. Chavales que nunca habían tocado un instrumento formaban grupos y, en cuestión de meses, estaban dando conciertos en público. Prevalecía una ética del «ház-

telo tú mismo», había sellos independientes editando grabaciones de bandas *desconocidas*, proliferaban las publicaciones independientes en forma de fanzines punks (generalmente en ediciones fotocopiadas de unos centenares de ejemplares) y prácticamente cada punk hacía de diseñador *alterando* su ropa con rotos y descosidos.

Como quiera que la primera hornada de grupos punk —Sex Pistols, Clash, Dammed, Stranglers, Buzzcocks— se metieron en las listas de éxitos del pop y se convirtieron en estrellas, sus primeros seguidores les dejaron y prefirieron a grupos que aún podían ver en el circuito de los clubs. Los punks *de verdad* seguían a grupos como los Adverts, Sham 69 o los Members allá por el año 77. En el 78, Adam and the Ants eran los preferidos de lo que luego sería la facción gótica, mientras que los UK Subs agrupaban a la futura facción *hardcore* y los Crass reunían a los anarco-punks. El año 1978 también vio el aumento de los estereotipos en las vestimentas.

Aquella primera oleada de grupos flirteaba con la política. La mayoría, como los Clash o los Sex Pistols, desde la izquierda; otros, como Chelsea o los Banshees, desde la derecha. Unos pocos como los Subway Sect estaban genuinamente comprometidos con el comunismo, al menos en sus comienzos.

En 1977 aparecieron grupos que se tomaron en serio la retórica izquierdista de los Clash, como Crisis, cuyos miembros militaban en organizaciones como el Socialist Workers Party o el International Marxist Group. Hicieron conciertos gratis para organizaciones como «Rock contra el racismo» o la «Campaña por el Derecho al Trabajo», a menudo desde el remolque de camiones que encabezaban manifestaciones masivas. Crisis es un buen ejemplo de esta nueva cosecha de grupos punks comprometidos. Canciones como «Militant», «Take a Stand» y «Alienation» aseguraron al grupo un público fiel.

Si Crisis eran percibidos como extremistas por mucha gente (su canción «Kill», en particular, fue tomada como ejemplo a criticar[7]), faltaban cosas aún mejores por llegar. A principios de los 80, fanzines anarco-punks como *Pigs for Slaughter* [Cerdos para el matadero; N.T.] y grupos como Apostles abrieron un camino que sería aprovechado, por su humor negro y su potencial mediático, por movimientos posteriores como Class War. La canción «Pigs for Slaughter» del segundo EP de los Apostles (Scum Records, 1983) definía lo que sería una plataforma de agrupamiento anarquista un año más tarde, más o menos:

Silicona las cerraduras de los banqueros y los
[carniceros o destrózalas,
Pinta mensajes de odio sobre un Bentley o
[machácalo,
Sabotea la carne de los supermercados,
[envenénala toda,
Ve a Kensington y levántale toda la pasta al
[primer pijo que veas,

Estamos llamando a tu puerta,
Esto va a empezar,
Es la guerra de clases.

Echa azúcar en el depósito de gasolina,
Pincha las ruedas con clavos de diez centímetros,
Así se jode un Rolls.
Hazlo, nunca falla.

Lo aplastaremos y le prenderemos fuego.

Los lumpenintelectuales como Dave W. habían acusado, unos años antes, a los punks de *robarles* las ideas a

los *teóricos revolucionarios*. A mediados de los 80, las cosas ya habían dado la vuelta de nuevo y Class War —un grupo de ultraizquierdistas anarquizantes— encontrarían su inspiración en el Punk.

Aunque aquí no puedo extenderme lo suficiente, los orígenes musicales del Punk —en los 60, grupos como The Who, Small Faces, Velvet Underground y los Stooges— no deberían ser olvidados, aunque en el repaso que yo he hecho aquí he tenido que pasar por encima de ellos.

La *juventud* underground de los últimos 70 —centrada en el Punk— era mucho más débil (en términos de la amplitud de su base social)[8] que la de los 60; en su existencia era mucho más dependiente de la música rock que sus precedentes de los 60, más *politizados.* En retrospectiva, el Punk aparece como una progresión de lo ocurrido en los 60, aunque entonces fuera percibido más bien como una ruptura. El ambiente generado en torno a los Sex Pistols —en particular— parece algo así como una copia del medio atraído a la Factory de Warhol.[9] Uno de los problemas que se encontró la *blank generation*, y que los jóvenes de los 60 no tuvieron que resolver, fue la existencia de una cultura juvenil, y postjuvenil, ya institucionalizada. Durante los años 60, revistas como *Oz* o *International Times* no tenían que competir con las modas impulsadas por *Time Out* [una especie de guía del ocio; N.T.] o por las revistas para adolescentes *liberados,* que le arrebataban el público general de jóvenes a fanzines como *Sniffin' Glue* o *Ripped and Torn*.[10] Fue esta situación la que forzó a la prensa underground de finales de los 70 a proporcionar cobertura especializada en música. Fue una debilidad provocada por el éxito de la generación precedente. El Punk tenía una música, una moda y una política, pero factores socioeconómicos produjeron una creciente

especialización (y una separación) entre las diversas disciplinas reunidas bajo su bandera. De ese modo, la amplia base social que pudo haber desarrollado se fue debilitando y acabó siendo destruida.

Aunque le brotaron muchas ramas interesantes, el Punk —en cuanto movimiento— estuvo acabado muy poco después de haber empezado.

Notas:

1. Aunque W. debería tenerlo más que claro, puesto que fue miembro de King Mob durante los años 60, como se recoge en *Refuse* (BM Combustion, Londres, 1978) de Nick Brandt.
2. Vease la pág. 68 de *Up They Rise – The incomplete works of Jamie Reid*, de Jamie Reid y Jon Savage (Faber & Faber, Londres, 1987). Vale la pena destacar que cuando los especto y pro-situacionistas plagian el trabajo de otra gente, lo llaman *«detournement»*; mientras que cuando piensan que otra gente esta *detournando* material de *propiedad situacionista* inmediatamente les acusan de *«plagiarismo»*. Esta doble moral es endémica en el medio especto-situacionista y se suele justificar en tanto que nadie que no pertenezca a su medio —aparte del proletariado considerado como una categoría abstracta— posee credibilidad alguna como *radical.* Todos ellos, desde Debord, Knabb, W. o Brandt emplean tal hipocresía. Habría que decir que *The End of Music* fue publicado sin el consentimiento de W., después de que estuviera por mucho tiempo circulando en copias. Dicho esto, y dado que el *entusiasmo servil* de W. por la facción debordiana de la IS es evidente en varios textos que sí se han publicado con su beneplácito, no deja de ser razonable ver *The End of Music* como un buen ejemplo de este *pensamiento.*
3. Véase la letra de «Animals and Men» del primer LP de Adam and the Ants, *Dirk Wears White Sox* (Do It Records, Londres, 1979).
4. En su nivel más básico, el punk venía a decir: «soy joven, estoy cabreado, harto y quiero cambios o diversión». Más que cualquier otra cosa era una afirmación de identidad. Incluso los medios de comunicación entendieron el Punk a este nivel.
5. Allen no diseñaba las cubiertas de sus libros, sin embargo dichos libros eran recibidos como un conjunto. La autoría de las partes, como la portada, era irrelevante para sus lectores.

   El segundo single de *Slaughter and the Dogs* (Decca Records, Londres, 1977) tiene unas resonancias muy particulares de la obra de Allen: empiezan diciendo «Con botas y pelo rapado os daremos de patadas en los huevos»... Allen escribió una novela titulada *Boot Boys* (Los chicos de las botas) (New English Library, Londres, 1972), en la que la mayor parte de los protagonistas llevan el pelo rapado y usan botas, aunque —irónicamente— los personajes de *Boot Boys* no llevan el pelo rapado.
6. Y al igual que el fútbol, el Punk enfatizaba unas territorialidades que los supergrupos de los 70 habían eliminado de la escena del rock. En su aspecto negador esto suponía que muchos punks se percibían como opuestos a los «teds» o a los «hippies». Más en positivo, significaba que el movimiento se veía a sí mismo como algo específico geográficamente. Así los Clash eran el «sonido del Westway» (el sistema de autopistas que atraviesa el oeste de Londres), o los Sex Pistols eran «chavales de Finsbury Park y Shepperds's Bush» (de acuerdo con su propio material publicitario más temprano). Fuera de Londres, Manchester desarrolló muy pronto su propia escena punk y contaba con los Buzzcocks, Slaughter and the Dogs y The Drones. Muy rápidamente otros ambientes punks se desarrollaron en las ciudades más grandes de Gran Bretaña. El Punk era conscientemente urbano, menospreciando el campo y las áreas residenciales [con casitas adosadas, barbacoas y enanitos de jardín; N.T.] y, aun así, precisamente porque trataba de desplazamientos, encontró un gran apoyo entre los chavales de esas mismas áreas residenciales. Cuando los «hippies», que habían organizado el festival de Stone Henge, montaron su propia banda *punk*, Crass, como medio de difundir propaganda anarquista, obtuvieron un cierto éxito introduciendo elementos *rurales* en el Punk. Sin embargo, éstas áreas siguieron igual de menospreciados.
7. La letra dice cosas de este estilo:

   Despides a los profesores y se jode la calidad de enseñanza,
   Tú mandas a tu hijo a un colegio privado,
   Cierras los albergues y los pobres la diñan en las calles,
   Tú estás bien Jack, tu tienes tu cama privada.
   Me estás poniendo enfermo,
   Me estás poniendo malo,
   Si no te largas, ¡voy a matar, matar, matar!
8. Aunque su impacto, al menos en Gran Bretaña, fue igual, si no más grande, debido a la fuerza de su *imagen*. Al exagerar estereotipos mediáticos de clase obrera beligerante, el Punk tocó uno de los puntos débiles del *establishment* británico. Si los rebeldes de los 60 se habían inspirado en teorías exóticas procedentes del «Che» o del «Tío Ho Chi Min», grupos como los Clash parecían tener mucho más que ver con el líder de los estibadores, Jack Dash, una *amenaza* mucho más cerca de casa.
9. El rol de los Sex Pistols en el movimiento punk ha sido completamente *mistificado.* Pueden haber sido los que más tajada se llevaron, pero el movimiento punk hubiera existido igualmente sin ellos —por el contrario, ellos nunca hubieran llegado a nada sin el Punk—. Lo importante en el Punk era el rollo del «háztelo tú mismo» y no las pocas *estrellas* que se las apañaron para llegar a lo *más alto.*
10. Nigel Fountain en «Do Anyhting Beautiful» (1968 suplemento, *New Statesman*, Londres 18/12/87) dice lo siguiente sobre la prensa *alternativa* y su especialización:

    Al es un tipo gordo [...] que aprendió su lección de las batallas de aquellos tiempos. En 1968 se dio cuenta de que mucha de la gente que compraba la entonces floreciente prensa underground norteamericana —The Berkeley Barb*,* The East Village*,* Los Angeles Free Press*, etc.— no lo hacía por los imaginativos*

articulos que traía sobre la ocupación de la Universidad de Columbia, las movidas de los yippies o las batallas en la Convención del Partido Demócrata de Chicago. Eran el ejército de merodeadores nocturnos, el batallón del impermeable sucio, buscando anuncios de contacto sexual. Goldstein lo advirtió agudamente y se decidió a publicar Screw [algo así como «jodienda»; N.T.] *ese otoño. Su truco fue identificar una de las principales corrientes subterráneas, el sexo. La atención especializada a otras cuestiones hedonistas funcionó también bien como negocio. La obsesión por las drogas produjo el brevemente exitoso* High Times, *el rock'n' roll llevó al* Rolling Stone *de Jan Wenner, aún editándose 21 años después. Tanto* Screw *como* Rolling Stone *contribuyeron a dejar seco el mar por el que la prensa radical de los 60 navegaba. Uno se quedó con los anuncios y las ventas relacionadas con el sexo, mientras que el otro medró gracias a los anuncios de rollos musicales y del sector no activista del mercado de prensa underground [...] es un aviso para navegantes.*

Capítulo 16
El Neoísmo

La fecha de *fundación* del Neoísmo varía en función de las distintas versiones. Con el paso del tiempo parece que tal fecha tiende a ser fijada cada vez más atrás. En un artículo del único número de *Inmortal Lies* (Montreal, 1985), Istvan Kantor (nacido en Budapest, 1949) reivindica su «Post-Concerto» ejecutado en Vehicule Art, Montreal, el 14 de febrero del 1979, como la «pieza inaugural de la conspiración neoísta». Por otra parte, el mismo Kantor, en un texto de 1982, «What is a uh uh Apartment Festival???», proclamaba que el movimiento neoísta nació el 22 de Mayo del 79 en Montreal, cuando él y Lion Lazer repartían octavillas en la esquina de Sheerbrooke y McGill.

Lo que puede afirmarse con toda certeza es que Kantor había pasado algún tiempo en la Portland Academy, en 1978, y que volvió a Montreal con los conceptos de Monty Cantsin y el ISMO, que Zack, Zimmermann y su grupo habían estado desarrollando. De vuelta en Montreal, Kantor se unió a un grupo de jóvenes *trabajadores culturales* muy influenciados por el Punk. En las manos de este grupo, el ISMO se transformó en Neoísmo y, hacia el verano del 79, se inició una campaña de graffitis en las paredes de Montreal. De acuerdo con R. U. Sevol (nacido Michael Ferara, Londres) en *Miles 2* y *Miles 2 Supplement* (París, 1985), entre los eslóganes pintados figuraban: «Todo antes de los 90», «Liberad la imaginación», «Buscad la belleza, desead la pasión», «No trabajéis jamás», «El hambre es la madre de la belleza» y

«Convulsión, Subversión, Defección». Los graffitis tiran mucho del legado de la vanguardia francesa: son los eslóganes de los surrealistas, situacionistas y del movimiento de ocupaciones de Mayo del 68, salpimentado con algo de romanticismo tardío.

Sin embargo, a medida que el grupo fue desarrollándose, demostró tener más en común con el Futurismo que con las tradiciones de las vanguardias francesas. De hecho, el término mismo, «Neoísmo», aparece como realización, más o menos aguada, del proyecto de Marinetti. Una visión *heroica* del futuro reducida a la novedad de *lo nuevo*. A nivel tecnológico, el vídeo fue para los neoístas lo que el automóvil para Marinetti. Esto se vio claramente durante la «ocupación» que los neoístas hicieron de la galería Motivation 5 en Montreal, en octubre de 1980. Se estableció una *conexión de comunicación* por vídeo entre las dos plantas de la galería. De acuerdo con el texto de Kantor *Video After Death* (Montreal, sin fecha), «las video-conversaciones generaron al final un intercambio automático de ideas conceptuales. El vídeo se convirtió en realidad y la realidad en vídeo». La descripción de Kantor es típica de la mitificación en la que cae: expresiones como «ideas conceptuales» son grandilocuentes y, al fin y al cabo, tautológicas (todas las *ideas* son *conceptuales*), mientras que el «intercambio automático» supone un sistema totalitario de lenguaje (imposible puesto que la distancia entre significantes y significados evita que los *significados* sean transparentes)[1]. La naturaleza tediosa de la *ocupación* de la galería se revela en fragmentos de las notas de R. U. Sevol, publicados en *Organ Centre de Recherche Neoiste*, vol. 3, n.º 1 (antes conocido como *The Neo*):

> *Lazer se aburre, así que se larga con Lana [...] Frater Neo aparece y se pone a plantear preguntas sobre fotografía. A nadie le interesan [...] Estaba demasiado cansado para moverme [...] Kiki salió para lavar sus calcetines [...] No parecía importarme, lo hice y basta.*

El vídeo no llegó a «convertirse en realidad». Los estados de alteración mental se debían, al menos en parte, a la falta de sueño y al aburrimiento. Los neoístas se tomaron demasiado en serio el eslogan que habían adoptado de Niels Lomholt: «El pan alimenta al hambriento, el vídeo alimenta al saciado». En su afán por dar por bueno el heroísmo futurista, no se preocuparon por examinar las consecuencias de lo que estaban haciendo. Estos *avatares de «la» nueva sensibilidad* ni siquiera habían servido para aprender la lección más básica de la industrialización; a saber, que aunque las innovaciones tecnológicas pueden alterar nuestros modos de *ser*, el modo en que lo hacen no siempre es del todo deseable.

En manos de Kantor el concepto de Monty Cantsin sufrió más regresiones que desarrollos. En el curso de lo que a menudo fueron violentas performances, ofrecería *su* silla neoísta a cualquiera que deseara asumir la identidad abierta de la estrella del pop Monty Cantsin. El modo tan agresivo en el que se hacía el ofrecimiento conseguía intimidar a gente que podía haber aceptado la oferta. Cuando a mediados de los 80, gracias a la participación de buena cantidad de neoístas europeos, la identidad de Cantsin fue asumida por mucha más gente —por vez primera desde que Zack dejó Portland en 1979—, Kantor hizo circular cartas en las que reclamaba ser el «verdadero» Monty Cantsin.

En 1980, los neoístas —tomando la idea del uso que los *trabajadores culturales* de Nueva York habían hecho de sus *lofts* durante más de 20 años— desarrollaron el concepto de «festivales de apartamento». Se trataba de

eventos que duraban una semana y que se celebraban en las casas de alguno de los *conspiradores.* El primer Festival Internacional Neoísta de Apartamento (APT) tuvo lugar en No Galero, un apartamento en Montreal, desde el 17 al 21 de septiembre de 1980. Los participantes fueron Kiki Bonbon (seudónimo de Jean-Luc Bonspeil), Istvan Kantor, Lion Lazer, Niels Lomholt, Napoleon Moffat, R. U. Sevol y Alain Snyers. La cosa consistió en conciertos, performances, instalaciones y pases de vídeos y películas.

El Segundo Festival Internacional de Apartamento se celebró del 16 al 21 de febrero de 1981 y fue organizado por Kiki Bonbon en el Peking Pool Room, también en Montreal. Entre los participantes habían varios miembros de The Krononauts[2] de Baltimore, EEUU (tENTATIVELY a cONVENIENCE, Richard X, Ruth Turner y Sumu Pretzler). Este segundo APT fue similar al primero en sus contenidos, pese a que el elemento de la vida en común y la amistad jugaron un papel más importante. En el campo de las relaciones personales, Bonbon simulaba rabietas temperamentales, mientras que tENTATIVELY, que había llegado antes que Richard X, se presentó como si fuera éste, mientras que X se presentó como si fuera tENTATIVELY. La farsa resultante tipifica bastante bien el tipo de juegos que tenían lugar en los festivales APT. En su ensayo sobre el festival en Peking Pool Room, titulado «Tim(nn) Laps(nn) M(nn)mory Kronology» (Kronología d(nn) la M(nn)moria de un Lapso de Ti(nn)mpo), tENTATIVELY define el concepto del APT:

> *APT como e l Neoísmo no es tanto e l superfluo término medio que lo convertiría distintamente en ARTE. APT como APT. APT como apartamento: un espacio de nuevo saltándose e l ARTE intermedio de los espacios de perfomance como amortiguador entre e l público y la vida privada del performer. E l Peking Pool Room como e l Apartamento de Kiki Bonbon.*

El texto está escrito en el habitual estilo fríe-cerebros de tENTATIVELY. Sistemáticamente sustituye la «e» por «(nn)». Y por si fuera poco, tENTATIVELY introduce otras idiosincrasias para asegurarse de que el ensayo sólo será comprensible para un lector que lo lea muuy detenidamente: sustituye la preposicion «a» por el número 2 y deja un espacio entre la t y la h en «the».

El Tercer Festival Neoísta Internacional de Apartamento se celebró en Baltimore, organizado por los krononautas entre el 29 de mayo y el 7 de junio de 1981. En este APT se realizó el primer «paseo-en-la-naturaleza» neoísta, así como numerosas proyecciones y performances. Entre los participantes estaban Richard X, David Zack, Richard Hambleton, Kirby Malone, tENTATIVELY a cONVENIENCE, Marshall Reese, Bonnie Bonnell, Sumu Pretzler, Ruth Turner, Dava Preslor, Lisa Mandle, Tom Konyves, Michael Gentile y Tom Diventi.

El APT-4 tuvo lugar en dos ciudades. La primera parte fue organizada por Gordon W. Zealot, Kent Tate y Gary Shilling en «Public Works», Toronto, del 9 al 11 de Octubre de 1981. Acaso lo más destacable fue el arresto de tENTATIVELY a cONVENIENCE y Eugenie Vincent por violar las leyes de circulación y las relativas a cinturones de seguridad: iban atados al techo de un coche de alquiler que recorría la ciudad anunciando el festival. El festival continuó en el Low Theatre, Montreal, del 13 al 18 de octubre. Aquí tENTATIVELY se las apañó para burlar una organización que pretendía cobrar entrada al público asistente a las performances. tENTATIVELY esperó a que entrara la gente en el teatro y luego les pidió que se asomaran a las ventanas para ver su «acción-guerrilla» que iba a suceder en la calle, frente al teatro, donde cantidad

de gente que no había pagado la entrada pudo ver su actuación.

El APT-5 se celebró en *Des Refuse*, en Nueva York, del 15 al 21 de marzo de 1982. Durante el festival, Gordon W. Zealot montó su cocina portatil en W-Broadway y dio de comer a los neoístas verduras y pan, como «demostración de un modo de vida de subsistencia primitiva». Napoleon Moffat dio una conferencia de «preguerra» titulada «La legitimidad de Akademgorod»:

> *Busco AKADEMGOROD, aún estoy buscando AKADEMGOROD. AKADEMGOROD es la ciudad de los científicos en Rusia, en Siberia. Es una ciudad construida para la destrucción. Es una ciudad donde todos los cerebros de Rusia piensan y crean el FINAL.*
>
> *Los neoístas deberían buscar la ciudad de los científicos, AKADEMGOROD.*
>
> *El proyecto consiste en encontrar la ciudad de AKADEMGOROD y, estando allí, justificarla. Los neoístas viven, sobreviven comiéndose la alta tecnología.*
>
> *Estoy aquí efímeramente, en esta ciudad, para pediros que os unáis a la cruzada por AKADEMGOROD.*
>
> *Los objetivos de la cruzada son encontrar la ciudad y entonces establecer la realidad del Neoísmo en la realidad de AKADEMGOROD.*
>
> *SER PARTE DE AKADEMGOROD.*

Por aquel entonces, Moffat era considerado como el teórico del grupo y sus sugerencias eran generalmente asumidas por el grupo de Montreal, cuando no por toda la Red Neoísta. Akademgorod se convirtió pronto en la tierra prometida de los neoístas.

El primer Campo de Entrenamiento Neoísta Europeo tuvo lugar en el Estudio 58 de Peter Below, en Wurzburg,

Alemania Occidental, del 21 al 27 de junio de 1982.[3] Aquí se continuó con la práctica neoísta de ofrecer cortes de pelo gratuitos. El conjunto de las performances sufrieron un cambio de estética, de las influencias futuristas pasaron a las de Fluxus. Esta tendencia se observa en los guiones de *principle player* (jugador de principio) de Pete Horobin performados en el festival. El *principle player* era una identidad que podía ser asumida por cualquiera que siguiera los guiones escritos por Horobin, o incluso escribiéndose uno mismo guiones de *principle player* y jugándolos. Horobin (nacido en Londres en 1949) había estado desarrollando este concepto desde 1980, bastante antes de entrar en contacto con los neoístas y el rollo de Monty Cantsin como «estrella-del-pop abierta». Un ejemplo de performance de *principle player*, los «Siete guiones para una semana de actividad neoísta» (escritos en agosto de 1982), fue incluido en *Neoism Now*, editado por Monty Cantsin (Artcore Editions, Berlín, 1987):

> *NEODÍA UNO*
>
> El principle player *no piensa en arte durante 24 horas.*

> *NEODÍA DOS*
>
> *El* principle player *no come en 24 horas.*

> *NEODÍA TRES*
>
> EL principle player *hace té al modo tradicional. Se hierve una cantidad suficiente de agua, en función de las personas presentes. Justo antes de que el agua rompa a hervir se echa en la tetera y se la hace circular dentro, de modo que la caliente. Se echa una cucharada de te por persona. Se tapa la tetera y se la deja reposar cinco minutos para que el té se*

haga. Se sirve entonces a las personas presentes. Con leche y azúcar si lo prefieren. Es importante observar los lapsos de tiempo.

NEODÍA CUATRO
El principle player *no duerme en 24 horas.*

NEODÍA CINCO
El principle player *no se comunica en 24 horas.*

NEODÍA SEIS
El principle player *se corta las uñas de las manos y los pies. Las piezas cortadas se depositan en un recipiente. Luego en el transcurso del día las personas presentes llevaran las uñas cortadas a un lugar establecido, posiblemente el del neofuego. Una vez allí se esparcen por el suelo.*

NEODÍA SIETE
El principle player *remueve las cenizas del neofuego. Recoge los restos y cenizas y las coloca en un recipiente. Muestras de esas cenizas se distribuyen en bolsas de plástico selladas, etiquetadas y fechadas. Se mandan las bolsas a otros neoístas simpatizantes.*

En este tiempo, los neoístas europeos estaban bastante más influenciados que sus compañeros americanos por los movimientos de los 60 de anti-arte y no-arte; esto cambiaría a partir de 1984, cuando se reclutaron nuevos miembros procedentes del Punk y el Postpunk.

El APT-6 tuvo lugar en la Embajada Neoísta, en Montreal, del 21 al 27 de febrero de 1983. El APT-7 en el apartamento de tENTATIVELY, en Baltimore, del 20 al 25 de septiembre de 1983. El APT-8 fue organizado por Pete

Horobin en el numero 13 de Aulton Place, Londres SE11, del 21 al 26 de mayo de 1984. tENTATIVELY y Litvnov vinieron desde Baltimore, la modelo Eugenie Vincent ya estaba en Europa y Carlo Pittore estaba de paso en Londres, mientras que Istvan Kantor recibió dinero de su familia, miembros ricos del Partido Comunista de Hungría, para venirse a Europa para el cumpleaños de su abuela.[4]

La presencia de todos estos norteamericanos líneadura hizo del festival algo más tradicional que el celebrado en Wurzburg. Naturalmente esto incluía la rivalidad entre tENTATIVELY, Kantor y Pittore. Kantor dejó Londres incluso antes de que el APT terminara, cabreado porque nadie se acercó a ver su performance en el London Musicians Collective. Cuando tENTATIVELY hizo por vez primera su pieza *Lazarillo Neoísta,* durante la cual iba a cuatro patas y viajaba gratis en los autobuses al ir atado y guiando a una mujer ciega, hubo un lío en el programa; el público se confundió con los autobuses y sólo unos pocos neoístas fueron testigos de la acción. Sin preocuparse por ello, tENTATIVELY persistió y logró finalmente documentar la acción en Super-8 unos días después de que el festival acabara.

El Noveno Festival Neoísta fue organizado por Pete Horobin en el Arte Studio de Emilio Morandi en Ponte Nossa, Italia, entre el 1 y el 7 de junio de 1985. Marcó algunas distancias respecto de los anteriores festivales neoístas. Se celebró en un pequeño pueblo, cuyo ayuntamiento consideró un *honor* recibir un festival de arte internacional. Una carretera principal atravesaba el pueblo y se colocaron grandes pancartas neoístas anunciando la llegada de los artistas. La inauguración fue todo un acontecimiento cívico para el pueblo: hasta se descubrió una placa conmemorativa. En la semana que siguió, los residentes de Ponte Nossa se encontraron con siluetas de

cuerpos dibujadas con tiza en las aceras, cientos de diferentes retratos de Monty Cantsin pegados en las paredes, se sorprendieron de ver cómo los neoístas quemaban pilas de ropa en las calles y por la aparición de un gran cronograma junto al río: signos, sin duda, de que el mundo había sido invadido por una panda de lunáticos. Los lugareños creían que lo peor había pasado, cuando vieron llegar a la mamá de Graf Haufen con su furgoneta campestre y su jovencísimo novio hippy dispuesta a presenciar las performances de su hijo. Y ya puestos, los jóvenes del pueblo, advirtiendo que los *carabinieri* tenían instrucciones de no detener a nadie por extravagante que fuera su conducta, se liaron la manta a la cabeza y usaron el festival como tapadera para un montón de acciones, como poco antisociales, que debían haber estado planeando desde hacía tiempo. Los padres se preguntaban que habrían hecho ellos para merecer semejante festival. Los chavales del pueblo pasaron bastante de los *artistas*, pero desde luego la cosa les vino la mar de bien.

En octubre del 85, R. U. Sevol —que por aquel entonces vivía en París— propuso en una carta abierta que el próximo APT se celebrara en varios sitios a la vez, para así dar pie a la participación de más neoístas.

En consecuencia, en el verano del 86 hubo encuentros de dos o tres neoístas en París, Amsterdam y Tepotzlán (México). El breve plazo y la poca difusión redundaron en una escasa asistencia de neoístas; y ni en conjunto ni por separado puede la edición del 86 considerarse un APT. tENTATIVELY escribió a Sevol pidiéndole que su gira por el noreste de América de aquel verano fuese considerada parte del festival. Puesto que fue el único evento relevante que sucedió, dicha gira debe ser considerado como el Décimo Festival APT.

El 64 (sic) Festival Neoísta Internacional-Conspirativo de Apartamento tuvo lugar en la Artcore Gallery y los

Stiletto Studios de Berlín, del 1 al 7 de diciembre de 1986. Como en el festival de Ponte Nossa, su rasgo central fue la investigación sobre el concepto de «Monty Cantsin». Se produjo documentación enumerando las direcciones de 99 Monty Cantsins que participaron bien por correo o en persona. Sin embargo, el encuentro estuvo marcado por la ausencia de Pete Horobin y otras figuras claves del Neoísmo europeo. Fue el coletazo final de un movimiento vencido por la disensión y la apatía. Algunas manifestaciones neoístas menores han sucedido desde entonces —incluyendo el Festival de Apartamento Número 1 Millón, en Nueva York (del 23 al 27 de noviembre de 1988)—, pero ninguna ha tenido mayores consecuencias.[5]

Notas

1. Sin embargo, la velocidad con la que funcionan los sistemas electrónicos de comunicaciones sí que presiona a sus usuarios para reducir el tiempo que toman para alcanzar cualquier decisión, rebajando de este modo la calidad general del pensamiento humano y la racionalidad de la toma de decisiones individual.
2. Los Krononautas estaban también muy vinculados a otros grupos como «La Iglesia de los SubGenios» de Dallas, Texas, movimiento fundado por *el reverendo* Ivan Stang. Adoptando algunos elementos gráficos, que *representaban* el éxito, de libros de publicidad de los años 40 y el nombre J. R. «Bob» Dobbs, fundó una *religión*. Dobbs, que aparecía como un vendedor fumando en pipa, fue promovido como cabeza visible del culto más *misterioso* de *Amérika*. De acuerdo con el credo de los SubGenios, el mundo tal y como lo conocemos sería destruido el 5 de Julio de 1998. Pero todo aquel que pagara sus cuotas de socio y *ordenamiento* a la Iglesia de los SubGenios sería salvado. «Bob que es un tipo bastante normal, pero que resulta ser muy rico y que además está poseído por unas fuerzas sobrehumanas» tenía una lista con los nombres de sus seguidores en su *Libro de los Humanos,* para que los alienigenas del Planeta X pudieran llevárselos en sus naves espaciales en el momento preciso antes del fin del mundo. Los SubGenios serían salvados, mientras que los demás tontos del culo se freirían aquí abajo.

   La parodia de las religiones redentoras —utilizando eslóganes como «Arrepentíos, dejad vuestro trabajo, ¡daos un relajo!», «Pagarías por saber lo que en verdad piensas»— funcionó muy bien entre los jovenes underground norteamericanos. A principios de los 80, cientos de «anormales» se habían unido a su Iglesia de pegolete. Mediante el dinero de los fieles, la Iglesia podía editar su boletín, *The Stark Fist of Removal* [algo así como «el rígido puño del alivio»], y distribuir chapas, cassettes, pegatinas, camisetas, vídeos y demás parafernalia. La Iglesia llegó a tener recursos incluso para financiar encuentros y congresos de devotos.

   El más notable fue el Congreso de 1983 en Baltimore. El 18 de septiembre, tENTATIVELY a cONVENIENCE (seudónimo de Michael Tolson) acabó saliendo en los telediarios, cuando hizo su performance «Pee Dog/Poop Dog Copright Violation Ritual» [algo así como «Ritual de violación derecho a pillar algo del chucho meando/chucho cagando»]. tENTATIVELY, desnudo y cubierto de pintura-grasa blanca fue arrestado por más de 20 policías fuertemente armados; lo encontraron golpeando dos cadáveres de perro en descomposición y colgados del techo de un túnel de tren abandonado, acompañado de 35 SubGenios, que bailaban rítmicamente. Dos policías que habían acudido a ver qué pasaba en el túnel, se asustaron tanto que llamaron a todo el batallón de Hombres de Harrelson... tENTATIVELY quedó en libertad condicional vigilada y, siendo ya conocido por sus vídeos —como «Meando en la cara de Bob» (en el que después de un principio sumamente tedioso, acaba el vídeo con una mujer meando en su boca)—, fue proclamado «santo» por la Iglesia de los SubGenios.

   La Iglesia con su culto por lo misterioso al final queda en una forma de broma muy determinada. Tiene una cierta similitud conceptual con El Colegio de Patafísicos, pero con un tono más populista, no tan intelectual como el de los patafísicos. En este tono más asumible se basa buena parte de su éxito. Cultos similares al de los krononautas —que entre otras cosas fundaron un «Partido por la Gente del Futuro» con la intención de fichar viajeros en el tiempo— son acaso demasiado estrictamente *intelectuales* como para hacerse con adeptos entre los estudiantes varones normales.

   De manera paralela a su participación en los krononautas, los neoístas y la Iglesia de los SubGenios, tENTATIVELY siguió su particular carrera como «científico loco/compositor/pensador de sonidos/coleccionista de pensamientos/quehasidoyyanoes artista». Sin estos otros variados *entretenimientos* no sería comprensible que alguien tan *hip* como tENTATIVELY tuviera interés por la *Iglesia*.
3. Se había *reclutado* personal en Europa a través de las redes de mail-*art*.
4. Kantor informó personalmente al autor de estos detalles durante el APT-8. El autor también estuvo presente durante el Noveno Festival Neoísta y recogió información adicional a través de su correspondencia con otros neoístas. tENTATIVELY y Pete Horobin fueron particularmente eficientes suministrando información.
5. Hay bastantes cosas que he ignorado en este breve tratamiento del Neoísmo. Muchos neoístas estuvieron seriamente implicados en la producción de música o trabajos de «audio». La música generada por el grupo de Montreal tendía a ser un rock post nueva era, extremadamente paliza; quedó en manos de otros neoístas hacer contribuciones más sustanciales: John Berndt y Graf Haufen (ambos trabajando como Monty Cantsin) son de los que produjeron trabajos más consistentes en esta área. El cassette de compilación *Neoísmo Ahora*, editado por White Colours (Artcore, Berlín, 1987), ofrece una buena introducción al audio neoísta.

   En el campo del cine neoísta, tENTATIVELY a cONVENIENCE realizó el trabajo de mayor interés conceptual. Miembros del grupo de Montreal produjeron trabajos técnicamente correctos, que a menudo no fueron sino cápsulas promocionales para su tediosa música y que, después de todo, no tienen gran interés. Pete Horobin, trabajando principalmente desde Dundee, en Escocia, rodó una enorme cantidad de material en bruto de su «data project» a lo largo de diez años; no obstante, aún está buscando dinero para financiar la edición. Una de las películas neoístas más famosas es *Flying Cats* (Gatos volantes) de Kiki Bonbon. Yo no ho visto este

trabajo, pero se dice que aparecen dos hombres, vestidos con abrigos blancos, en el tejado de un edificio muy alto. Los hombres tienen a su disposición una serie de gatos. De uno en uno los van cogiendo y los lanzan al vacío. A lo largo del film los actores repiten la frase «el gato no tiene opción».

Capítulo 17
Class War

A muchos observadores les pareció que Class War surgió de la nada. En los dos años que median entre la aparición del primer diario *Class War*, en 1983, y el otoño caliente del 85, los medios de masas británicos empezaron a informar sobre una «amenaza anarquista», que venía a ser el equivalente de otros anteriores miedos-a-los-rojos. Por primera vez desde las bombas colocadas por la Angry Brigade (la Brigada de la Cólera) se percibía el anarquismo como una amenaza al *establishment* británico.

Class War se coló muy rápidamente en las noticias[1] y, como suele suceder, la investigación periodística sirvió más para mistificar que para arrojar luz sobre los orígenes culturales, políticos y sociales del grupo. Esto no fue simplemente un caso de mala representación por parte de Fleet Street: pese a la imagen de cinismo sobrado que les gusta proyectar, la mayoría de los periodistas son bastante inocentes e ignorantes.

El primer número de *Class War* mostraba en su portada una foto con dos petimetres acompañados de un texto que decía: «Ahora es el momento de que todo piojoso se arme de un revólver o un buen cuchillo de monte y se dedique a esperar fuera de las casas de los ricos a que alguno salga para dispararle o acuchillarle hasta la muerte». Se parafraseaba así un discurso a los pobres de Chicago pronunciado por la anarquista del siglo XIX Lucy Parsons. El colectivo Class War estaba compuesto por anarquistas de toda la vida que conocían bien la his-

toria del movimiento y que estaban decididos a aplicarla en la producción de propaganda.

Ian Bone, destinado a ser el «líder» del movimiento, había sido antes el cantante del grupo punk Living Legends, así como el cerebro del *The Scorcher*, un periódico de agitación del sur de Gales. Una selección de calientacabezas de Londres y del sur de Gales componían el resto del colectivo Class War. Más tarde se les uniría un grupo de chiflados que convivían en una gran casa en Islington, al norte de Londres. Este grupo había estado liado en movidas anarcas desde hacía más de una década, y se curraron la edición de *Authority*, una revista satírica que circuló a finales de los 70. La contraportada del primer número mostraba un desfile fascista acompañado del texto: «Al Frente Nacional le gusta tanto Gran Bretaña como a los anarquistas España». Con *Class War* este tipo de humor negro se vería reforzado.

En sus primeros tiempos Class War no buscó una base en el movimiento obrero tradicional, más bien encontró sus mejores canteras entre la juventud descontenta. Su propaganda estaba diseñada a atraer al ala más radical del movimiento punk.

Un texto titulado «No importa... a tomar por culo», extraído de uno de los primeros números del periódico del grupo, servirá para ilustrar esta tendencia:

> *Dylan se hizo rico con las miserias y las frustraciones de los jóvenes de clase media de los 60; MacLaren y el Punk se hicieron ricos con las miserias y las frustraciones de la juventud obrera. El Punk salvó la industria de la música [...] Al enfatizar la energía y la agresión, el Punk le metió una patada en el culo a los grupos merengosos de los 70. Pero para la clase obrera lo importante era centrarse en las risas a cuenta de todos esos pedorros aburridos*

del establishment *britanico. «Dios Salve a la Reina» y «Anarchy in the UK» han sido números uno; y a los mandamases del rock se les ha nombrado «caballeros» por sus servicios a los beneficios. Sería una broma y una señal de lo despistados que están los tipos que controlan el show, de no ser porque la broma es acerca de nosotros. Las tendencias musicales y los periódicos sobre música son el ejemplo más claro de cómo funciona el mercado moderno, de acuerdo con el principio «si algo es chocante, vende». El cabreo obrero, vía el refrito que hace MacLaren de la política de los 60 parece buen negocio.*

Los viejos punks dicen que los Clash, los Stranglers, etc., se han vendido a las grandes compañías de discos, como los autónomos dicen que los sindicatos han vendido las huelgas [...] A los poderosos les da igual que te les vendas como héroes o antihéroes, siempre que el negocio funcione. Oi rechazó esto volviendo a las raíces, pero acabó haciéndose la picha un lío.

Aunque se basaba en elementos reales de cultura de clase, Oi ha sucumbido a la adoración de las fuerzas armadas y el voto laborista.

El único grupo (sic) que ha llevado adelante una línea de música y política ha sido Crass. Han hecho más para difundir las ideas anarquistas que el mismo Kropotkin; pero al igual que él, su discurso político está lleno de mierda. Acentuando el pacifismo y el escapismo rural han evitado la evidencia de que en las ciudades la oposición significa confrontación y violencia si se pretende llegar a alguna parte.

Por fin parece que surgen grupos que rechazan huir del aburrimiento de la clase obrera vía la fama y la pela-del-grupo-de-rock, al igual que se rechaza la vía de escape de los grandes sindicatos o el partido

laborista. Muy interesados en cargarse el show y a aquellos que lo llevan, han supuesto una toma de distancia de grupos tipo Oi que han acabado metiéndose los unos con los otros, en vez de meterse con los ricos, y pidiendo apoyo a nuestros muchachos en el Atlántico sur (guerra de las Malvinas) y votando a los laboristas. Los Apostles y los Anti-Social Workers enganchan con la guerra contra los ricos y buscan posibilidades reales de sacar la rabia y la frustración del show y llevarla a las calles, mandando a tomar por saco de una vez por todas los rituales de mierda que nos pretenden vender como placenteros.

El artículo acaba citando una letra de una canción de los Apostles. Suena como algo sacado de un fanzine punk, si exceptuamos su análisis político y los residuos de teoría especto-situacionista. Su estilo polémico denota que lo escribió alguien con más experiencia en agitación contra la autoridad que el típico punk callejero.

En 1984, Class War lanzó su «ofensiva de primavera» contra los ricos. La portada de su periódico que anunciaba la campaña mostraba una foto de una cacería de zorros con el texto: «Mierda de ricos... vamos a por vosotros». Class War se había apuntado al carro de la liberación animal, muy popular entre los anarco-punks, y la cosa resultó en un tremendo aumento en la circulación del periódico. Así como las acciones de las retaguardias de las manifestaciones de izquierdas o anarquistas inspiraron acciones como «Parad la ciudad», Class War estaba ahora empezando campañas propias. En un artículo titulado «Avance de la Feria de Mayo» el grupo informaba sobre el progreso de su campaña:

La primera acción de la campaña de primavera de Class War la hicimos en el 1 de marzo en el hotel

Grosvenor House. La ocasión nos la dio la celebración del «Baile del Caballo y el Sabueso», cita obligada para todo tipo de debutantes, caciquillos y trepas locales. Y bueno, dado que era un lugar en el que hay que dejarse ver, un intrepido grupo de anarquistas decidió asistir también [...] Empezaron a aparecer colegas y cuando fuimos unos 40 decidimos que ya éramos bastantes y allá que nos plantamos. Se supone que sólo era una manifestación, no una pelea, así que nos pusimos en la puerta principal con los pasamontañas. Empezamos desplegando una pancarta que decía «Contemplad a vuestros futuros verdugos». No nos gusta jugar con palabras. Pronto empezaron a llegar ricachones con sus sombreritos y sus vestiditos de temporada. Empujones, alguna patada bien situada, escupitajos y alguna que otra colleja bien dada contribuyeron a agriarles la tarde a muchos [...] La ofensiva de primavera de Class War había empezado con buen pie, nunca mejor dicho.

Pese a su retórica —incitando a los lectores a «Unirse a la Turba Anarquista»— las acciones del 84 se hicieron todas sin demasiada gente. Con todo, las ventas del periódico de Class War aumentaron hasta llegar a los 10.000 ejemplares en algunos números, y la reputación del grupo creció al mismo ritmo. La contraportada de *Angry 1*, una revista producida por un chaval escocés fan del grupo, reproducía parte de la cobertura recibida por los media:

... un grupo de chiflados políticos que predican un peligroso nuevo credo de violencia anarquista. Intentan extender su malvado mensaje entre los mineros, los pacifistas, incluso entre los chavales de las escue-

las. Se les puede ver en los piquetes, en las manis de la CND y en las movidas por los derechos de los animales repartiendo su panfleto titulado Class War.

Se trata de una publicación cuyo símbolo es un cráneo y unos huesos cruzados y cuyo mensaje es criminal [...] Se enorgullece de que «Hemos cortado autopistas, destrozado casas de esquiroles y apaleado a más de un periodista...». Los objetivos favoritos del odio de Class War son las reuniones de los «asquerosos ricachones».

Anima a sus simpatizantes a acudir a eventos como las regatas Henley y los partidos de polo, equipados con pasamontañas y botas Doc Marten para hacer que «a esos bastardos les dé un patatús sobre sus cestas de picnic».

El grupo ya ha alarmado a algunos miembros del partido laborista en un mitin en el que intervino Tony Benn [...] La semana pasada el Tribune*, periódico de los laboristas, solicitaba una investigación sobre Class War.*

Esto es lo que se podía leer en el *Sunday People*; y en el *Guardian*:

Class War *[...] bajo el titular «Cuidado ricos bastardos», aconseja a sus lectores que la próxima vez que vean a un rico cabrón se dediquen a agobiarle, que le escupan, que le hagan pintadas en sus paredes, que se junten un buen grupo y que merodeen todo el tiempo cerca de su casa.*

«De qué coño sirve juntar a 250.000 personas para que desfilen como corderos por Londres para acabar escuchando a predicadores de clase media de la CND, como Joan Ruddock o Bruce Kent, pidiéndoles que se vayan a casa sin hacer nada. Juntémonos

5.000 y vayámonos a Ascot [...] Dejemos que nuestro odio de clase se suelte allí. Que tengan miedo de salir a la calle solos, que les de canguelo mostrar los signos de su riqueza, que vivan en estado de sitio encerrados tras las puertas de sus casas y barrios.»

Y así durante cuatro páginas más. ¿Una parodia inteligente? Ni idea.

En 1985, *Class War* lanzó su campaña «Mételе caña a los ricos». La contraportada que dedicaron a promover la primera marcha en Londres también informaba a los lectores del origen de la idea:

La idea de las marchas «Mételе caña a los ricos» no es nada nuevo. Hace exactamente 100 años, el 28 de abril de 1885, estaban pensando lo mismo en Chicago. La anarquista Lucy Parsons pidió a la gente que, de puro desesperada, estaba deseando morir, que se llevaran unos cuantos ricos a hacerles compañía, dejando que sus ojos se abrieran a la «marea roja de la destrucción». Los anarquistas organizaron enormes reuniones de más de 20.000 personas de donde salían marchas que iban desde los guetos de las clases trabajadoras hacia los vecindarios opulentos. Se juntaban por miles fuera de los restaurantes de lujo y de las casas de los más ricachones con pancartas que decían: «contemplad a vuestros futuros verdugos»; los ricos, aterrados, llamaban a la policía y se montaba un cristo de aquí te espero [...] La clase obrera de Chicago estaba decidida a llevar la lucha al corazón del territorio enemigo; como lo estamos nosotros, un siglo después.

La marcha «Mételе caña a los ricos» del 11 de mayo del 85 fue teatro de guerrilla digno de los dadaístas ber-

lineses; se publicó un informe completo en el periódico de Class War:

La policía amenazó con arrestarnos a todos por alteración del orden público y por desfilar con uniformes paramilitares (¡pasamontañas y Doc Martens!). La policía y la autoridad de Westminster hicieron lo posible por prohibir la marcha. Pero pese a toda esa intimidación tuvimos la mayor marcha anarquista en años. Más de 500 marchamos al bonito barrio de Kensington cantando «Ricooos de mierda» y «Volveremos en un ratitooo», mientras los ricos nos miraban escondidos tras las cortinas. Por lo menos estábamos llevando la realidad del creciente odio de clase hasta sus empeluchadas y protegidas vidas. Fue la hostia estar en una marcha anarquista de una vez, en lugar de tener que ir en el culo de la típica mani de izquierdas escuchando los tostones de líderes laboristas. Cuando giramos hacia Holland Park Avenue, toda la calle se veía inundada de banderas negras. La bofia estaba pasmada de tener que acompañarnos a los barrios mas chachis de Londres y tener que oírnos gritarles de todo a sus ricos habitantes. Eso fue todo lo que pudieron hacer. No hubo ni un arresto, y eso que a los polis les salían espumarajos de la boca, cuando nos oían cantar aquello de «ricos bastardos». Ahora tenemos que prepararnos para la próxima regata Henley el 6 de julio. Si nos lo curramos, podemos reunir a más de mil personas y haremos que a los ricos bastardos les dé un patatús sobre sus cestas de picnic en las riveras del Támesis.

¡ADELANTE, A HENLEY!

Además de proporcionar una de las vistas más pintorescas de Londres en años, la marcha reveló la composición social de Class War. A la cabeza iban una decena de militantes anarquistas —disfrazados de personas normales y con edades entre los 20 y bastantes y los 30 y algo—, que eran los responsables del periódico de Class War; detrás seguían varios centenares de punks adolescentes.

Debido a una masiva presencia policial, poca movida se pudo montar en la regata Henley, pero la cobertura de los media fue tanta que Class War pudo valorar la cosa como una victoria en su periódico.

No pudieron decir lo mismo de la «Marcha a Hampstead» del 21 de septiembre del 85. Los manifestantes, otra vez unos 500 punks y la gente de Class War, fueron humillados por la policía. La pasma, que doblaba en número a los manifestantes, sacó a la marcha fuera de la ruta prevista y la metió por calles secundarias. Luego la detuvo durante más de una hora bloqueando cualquier movimiento. Como humillación final, les dijeron que iban a detener a sus líderes y les hicieron salir de uno en uno entre dos filas de polis uniformados, siendo así dispersados.

Este fracaso llevó a una considerable discusión en el grupo sobre cómo continuar con la campaña. Los elementos más extremistas sugerían una marcha «Mételе caña a los ricos» por el oeste de Belfast y una «Harry Roberts Memorial March» por el oeste de Londres. Ambas propuestas conllevaban considerable riesgo. Una acción en Belfast posiblemente cabrearía a los dos bandos implicados en la guerra civil y la cosa podía acabar bastante mal. La otra marcha, en recuerdo de un matapolicías, era una invitación abierta a la represión. Ambas opciones se rechazaron. La campaña «Mételе caña a los ricos» tuvo un final sin pena ni gloria tras una marcha en Bristol, el 30 de noviembre de 1985.

Como grupo que suponía *una seria amenaza política*, la credibilidad de Class War estaba a punto de colapsar.

Sin embargo, *con un golpe de suerte,* los medios de comunicación atribuyeron a Class War un papel importante en las revueltas de Brixton y Tottenham ese mismo otoño. En verdad, el grupo no contaba con más de veinte miembros en Londres por aquel entonces y, por supuesto, no jugó ningún papel en las revueltas, por mucho que un puñado de sus simpatizantes lograra meterse en el jaleo cuando ya estaba el lío armado. Pese a este refuerzo a su credibilidad, la gente de la casa de Islington abandonó el grupo poco después, dejando el camino libre a Ian Bone como líder indiscutible del grupete.

Después de esto, Class War perdió su *empuje* anterior y fue ya difícil distinguirlo de cualquier otro grupo anarquista corriente. Pese a la cobertura que obtuvo de los media, su campaña contra la «yupificación» del East End de Londres fue del todo inefectiva. El grupo intentó ampliar su base, de los punks a *gente trabajadora normal*. Relanzaron su periódico, pero les fallaba el estilo que lo había hecho diferente y, desde luego, fracasaron a la hora de conseguir una base más amplia. El periódico, con un nuevo *look*, introdujo secciones especiales dedicadas al escándalo, pop, sexo o deportes, y acabó teniendo un aire paternalista. Mientras tanto, los sagaces media ignoraban este cambio de dirección de Class War y seguían mostrando historias chocantes sobre sus *tácticas terroristas* (ver, por ejemplo, *News of the World Sunday Magazine* del 5 de julio de 1987).

Tras la primera oleada de éxitos con sus campañas de agitación, Class War cayó en los clásicos errores de los grupos anarquistas. Aquellos que siguieron con el grupo demostraron ser víctimas de su propio juego. Class War había manipulado a los medios de comunicación y había conseguido hacer llegar las ideas anarquistas más extremas al público general; pero, llegados ahí, el grupo rechazó ideas que hubieran situado al público ante algo

mucho más *inquietante.* Una vez se vieron incapaces de organizar marchas a través de Belfast o de recuerdo al matapolis, lo suyo hubiera sido disolverse. Sin embargo, intentaron infructuosamente ampliar su base, algo que los media estaban, desde luego, dispuestos a impedir, en el caso de que el grupo hubiera sido capaz de intentarlo con un mínimo de acierto. En este punto, Class War abandonó la corriente cuya crónica he estado intentando describir en este libro. Abandonaron la rabia satírica que en sus mejores momentos había animado a los movimientos dadaístas, situacionistas o punks. El enfoque *populista* con que la reemplazaron llegó a tales grados de sentimentalismo que hicieron que los peores culebrones parecieran de buen gusto a su lado.

Notas:

1. Asumiendo su estatuto de pequeño grupo, Class War advirtió que la mejor manera de hacer llegar sus posiciones al público en general era recurriendo a los estereotipos culturales y —una vez que se los hubiera alterado convenientemente— colándolos en los medios de masas. Por estas razones, Class War estaba tan implicado en «cultura» —en su sentido más amplio— como en política. Se inspiraron a partir de tres fuentes: la cultura de la clase obrera británica, el Punk y la tradición del comunismo revolucionario y el anarquismo. Class War estaba pensado para marear a los periodistas y lo consiguió bastante bien. Las tácticas usadas se copiaron de las historias de los punks y los anarquistas. Básicamente, cualquier cosa que los medios de masas consideraban malvado era glorificado por Class War. Los medios retrataban a la clase obrera como violenta, así que Class War —siguiendo los pasos del Punk— exageró esta imagen (aun cuando precisando que esta violencia siempre iba dirigida contra la poli o contra los ricos). La cobertura que los medios hicieron tanto del Punk como de Class War se centraba en su actitud sobrada contra los ricos y el establishment (particularmente la familia real). Cuando Class War sacó su *Better Dead than Wed* [Mejor muertos que casados] (Mortarhate Records, Londres, 1986) para celebrar la boda del principe Andrew, todo fue como en la ocasión del disco antijubileo de los Sex Pistols (exceptuando, desde luego que la relación con el ocio popular en Class War no era tan fuerte como en los Sex Pistols). Es interesante recordar cómo la acción de los provos más cubierta por los medios fue el ataque a la procesión de la Boda Real con bombas de humo.

   Tanto el Punk como Class War enfatizaron la energía y la agresión como virtudes de la franca y clara cultura de la clase obrera. Se forzaba el contraste con la moderación educada de las clases medias y altas, que decían una cosa siempre que querían decir la contraria. De entre todas las tendencias examinadas en este volumen, el Punk y Class War realizaron los asaltos más concienzudos sobre la cultura. Otros movimientos han tendido a dirigir sus invectivas contra la alta cultura (el arte) o han puesto sus energías al servicio de la creación de estilos de vida *alternativos* (a menudo esto significa «paralelos») —como las comunas etc.— y por ello menos directamente amenazantes. Muy pocos movimientos han tenido una cultura (*obrera*) tan plenamente articulada y conscientemente antagonista como el Punk y Class War.

Conclusiones

No puedo pretender haber ofrecido una historia definitiva de estas movidas, a falta de la paciencia, el tiempo y la disposición para hacer otra cosa que no sea ofrecer un breve sumario de dicha historia, a la que un estudioso ortodoxo podría dedicar toda una vida de esforzada investigación. Sin embargo, el esbozo que he escrito debería bastar para convencer incluso al observador más cínico de que hay una tradición que va desde el Futurismo hasta Class War, y que desde el Letrismo en adelante está, hasta la fecha (al menos en inglés), sin historiar. Este *discurso* es una forma de protesta y agitación político-cultural; y si hiciera falta un término para describirlo, el concepto de «samizdat» podría funcionar mucho mejor que cualquiera de los términos más convencionales. El samizdat es una tradición disidente, anclada en la autogestión, cuyos miembros suelen llevar a cabo acciones documentándolas ellos mismos. La mayoría de sus textos son autopublicados, como también lo han sido los comentarios sobre los movimientos particulares que forman esta tradición.

Sin embargo, el *samizdat* —cuando se aplica el término en un contexto más amplio que el *sentido* del *original* ruso— es mucho más que la autoedición. En tanto tradición es necesariamente colectiva. Políticamente suele presentarse como comunismo antibolchevique, aunque minorías entre sus partidarios se hayan relacionado con el trotskismo, el fascismo e incluso el estali-

nismo. Puesto que no es —en puridad— una tradición *política*, su base *ideológica* no siempre es explícita. No obstante, y puesto que en la mayoría de sus manifestaciones enfatiza la acción colectiva, parece estar conectada con un cierto socialismo implícito.

Prácticamente todos aquellos implicados en el samizdat desde 1945 han sido conscientes de que Dadá y el Futurismo eran sus precursores. Por ejemplo, Gordon W. Zealot en *Neoism Om Taka Taka* (Computer Graphic Conspiracy, Montreal, 1986) escribía lo siguiente:

> *Fui un peregrino en medio de los áridos páramos de la cultura oficial, del descolapso (sic) del arte organizado. Me expulsaron de la escuela a los 15 años por recitar poemas de Tristan Tzara en la velada para los padres y maestros de la clase de arte. Mi asistente echó unos cubos de espaghettis cocidos sobre los invitados y los profes mientras nos dedicábamos a trocear el escenario con hachas.*

Mientras que, por su parte, Guy Debord escribía en *La sociedad del espectáculo*:

> *El Dadaísmo y el Surrealismo son las dos corrientes que marcan el final del arte moderno. Aunque con una conciencia muy limitada de ello, ambos movimientos son contemporáneos del último gran asalto del movimiento proletario revolucionario y de su derrota, que los dejó atrapados en el mismo ámbito del arte cuya decadencia habían anunciado: ésa es la razón básica de su inmovilización. El Dadaísmo y el Surrealismo han estado históricamente relacionados y contrapuestos al mismo tiempo. Esta oposición, que cada uno de ellos consideró su contribución más importante y radical, revela la inadecuación interna de su crítica, que cada uno desarrolló por su lado. El Dadaísmo quiso* suprimir el arte sin realizarlo*; el Surrealismo quiso* realizarlo sin suprimirlo*. La posición crítica elaborada más tarde por los situacionistas ha mostrado que la supresión y la realización del arte no son sino dos aspectos inseparables de una única* superación *del arte.*

Mientras que todas las tradiciones del samizdat, desde el Letrismo en adelante, reconocen la importancia del Futurismo, Dadaísmo y —en mucha menor medida— del Surrealismo, el uso que cada una de las variantes del samizdat ha hecho de *sus* precursores ha variado mucho, pese a que todas han usado esa misma historia como justificación de sus posiciones. Aunque todos estos precursores han sido pasto de diversas interpretaciones y su paso a la historia no se ha dado sin pasar por enormes deformaciones, al menos las mentiras y distorsiones no han sido tan garrafales como las que han afectado a todas las movidas posteriores a 1945. El especto-Situacionismo, en particular, ha sido distorsionado por sus protagonistas y seguidores. En el ámbito anglófono sólo se han traducido los textos *políticos* del movimiento situacionista por los simpatizantes del movimiento. Así ha sido posible que gente pro-situ como Larry Law hiciera declaraciones como éstas en su panfleto *Buffo!* (Spectacular Times, Londres, 1984):

> *En 1958, en Italia, el miembro de la Internacional Situacionista Pinot Gallizio mostró los primeros ejemplos de* pintura industrial*. Una máquina escupía pintura sobre el lienzo que iba liberándose de un gran rollo. En un folleto de Michel Bernstein se podía leer: «entre las ventajas de este sistema [...] no más problemas de formato, el lienzo puede ser cor-*

tado a la vista del satisfecho cliente; no más periodos sin creatividad, la inspiración de la pintura industrial, gracias a un logrado equilibrio de casualidad y maquinaria, nunca se agota, no más temas metafísicos, a las máquinas no les importan un carajo, no más dudosas reproducciones de los Maestros, no más inauguraciones. Y naturalmente, muy pronto, no más pintores, ni siquiera en Italia».

Pese a lo que les costaba aguantarse la risa, los perpetradores de la pintura industrial la expusieron y la vendieron en Turín, Milán y Venecia.

Como hemos visto, Gallizio y la Internacional Situacionista consideraban la pintura industrial seriamente en su aspecto subversivo; el término era usado para describir el volumen de la producción más que su método. La pintura industrial fue creada usando métodos tradicionales artesanales y nunca hubieron máquinas escupepintura como fantasea Law.

Los movimientos samizdat, siendo utópicos, pretenden intervenir en todas las áreas de la vida. Sin embargo, el antiprofesionalismo del samizdat refuerza la capacidad de realizar actividades culturales y políticas en detrimento de la investigación científica *seria*. Puesto que la sociedad occidental incentiva la especialización, toda vez que un movimiento samizdat pierde su dinamismo, tiende a ser arrinconado en el terreno acotado del activismo. De este modo, cuando la Internacional Situacionista se dividió en dos facciones rivales en 1962, una facción se haría conocer por sus *artistas* y la otra por sus *teóricos* políticos.

Aunque en la mayoría de los casos los movimientos samizdat tienden a ser más dinámicos en sus comienzos, no siempre sucede así. El Neoísmo, por ejemplo, no pasó de ser un puñado de bromistas adolescentes hasta

que al grupo de Montreal se le sumaron grupos e individuos del resto de Norteamérica, en primer lugar, y de Europa luego. Sin embargo esto es una excepción y es una pena que muchos movimientos *samizdat* no lograran extenderse mucho antes de su desintegración.

Los simpatizantes del samizdat encuentran una cierta identidad en su común oposición a lo que se considera convencional en la sociedad occidental. A menudo han recurrido a tácticas chocantes para mantener una cierta diferenciación. Si se recurre con demasiada frecuencia a este tipo de tácticas, éstas pierden su efectividad. La iconoclastía tiene, por su propia naturaleza, una vida muy limitada. Movimientos como Fluxus hubieran resultado ser mucho más satisfactorios si se hubieran disuelto en 1966.

El samizdat está lleno de contradicciones. Con todo, podemos hacer una lista de características claves. Pese a ser una sensibilidad, es posible ofrecer una descripción *significativa* del samizdat para *observadores receptivos* que no hayan tenido ningún compromiso *personal* con esta tradición. Incluso aquellos que se sitúan en oposición a la tradición del samizdat tienen que hacerse cargo —para su disgusto, frecuentemente— de ciertas posibilidades físicas y cognitivas, toda vez que toman contacto (directamente o a través de los medios de comunicación) con las acciones de aquellos que simpatizan con esta *clase de locura.*

Para simplificar la tarea de documentar esta historia, no he abordado la relación de algunos grupos *terroristas* (como la Angry Brigade) con la tradición del samizdat.[1]

También he *fallado* al no considerar algunas contribuciones seminales (como el *Manifiesto SCUM* de Valerie Solanas)[2] o al no haber resuelto todas las contradicciones relacionadas con la consideración del *arte* y la

política como *discursos* a los que el samizdat *se opone*. Quizá podamos trabajar sobre todas esas cuestiones más adelante.

El samizdat es una tradición viva. Mientras persista esta sociedad habrá oposición a ella. Cualquier movimiento *particular* que pretenda situarse *a priori* en el principio o el final de esta tradición no merece estar en ella. La *construcción* de esta historia en particular no marca el fin del samizdat como tradición. Surgirán nuevos movimientos y, obviamente, yo no estoy en posición —hoy por hoy— de poder documentarlos.

Confío en que los éxitos del samizdat serán prueba más que suficiente de que se requiere agitación tanto cultural como *política,* si queremos que las ideas radicales tengan alguna influencia en la repulsiva sociedad en que vivimos. Esta agitación cultural no pretende esconder sus propósitos propagandísticos detrás de parrafadas sobre *significados universales*. En consecuencia, no espero que muestras concretas de ella *hablen* a una mayoría de la población en algún momento dado. A todo el mundo le gusta el entretenimiento que arrima el ascua a su particular sardina ideológica; el samizdat habla a aquellos que lo quieren; y, de modo negativo, a aquellos que no lo quieren.

Considerando que los moldes mentales de las clases dominantes se imponen a la población general a través del sistema educativo y los *mass media*, el samizdat tiene un éxito destacable.

Notas:

1. También he tendido a ignorar diferencias geográficas y he sobreenfatizado las similitudes entre varios movimientos. Por ejemplo, el Letrismo y la *teoría* especto-situacionista son muy claramente productos de la cultura francesa (en el sentido más amplio del término), mientras que el punk y Class War son claramente británicos. De igual modo, la *teoría* especto-situacionista, con su creencia implícita en que el capitalismo ha logrado superar sus contradicciones económicas, es claramente un productos de los 50 y los 60, cuando la economía mundial estaba en expansión. No he tratado demasiado a fondo las especificidades de tiempo y lugar de estos movimientos, para así poder abreviar y simplificar mi línea de argumentación.
2. Mi ignorancia respecto a las fuerzas del ultrafeminismo me impide especular sobre el lugar que corresponde al texto de Solanas en la tradición del *samizdat*. Parece erróneo separarlo del medio del que salió para insertarlo, simplemente, en una serie de materiales con los que siento que tiene *afinidad* conceptual. Tampoco he escrito sobre fenómenos japoneses como Gutai, sencillamente porque no tengo la información necesaria para poder juzgar si pertenecen a la tradición que aquí hemos tratado.

Epílogo

Pese a que este texto ha sido un intento de echar un vistazo *objetivo* a una *tradición disidente,* el autor no ha logrado superar del todo algunos puntos de partida subjetivos. No ha conseguido establecer una distinción apropiada entre un «ismo», un «movimiento», una «sensibilidad» y una «tradición». En este epílogo se intentarán definir esos términos. El autor ha decidido no aplicar las definiciones resultantes de vuelta al conjunto del libro; prefiriendo conservarlo como muestra de una etapa del desarrollo de su pensamiento, y no como algo que pueda ser definitivamente completado.

«Movimiento» tiene connotaciones militares e implica la existencia de una masa de *simpatizantes.* Para que algo merezca el nombre de «movimiento» debería contar con miles de *participantes* al menos. La mayoría de los *disidentes* aquí considerados podrían ser tratados más como «grupos» que como «movimientos». Entre las *tendencias* descritas, sólo el underground de los 60 en su conjunto, el mail-*art* y el Punk pueden de modo *objetivo* ser considerados «movimientos» por derecho propio. El uso del término «movimiento» para designar lo que —*en realidad*— sólo son «grupos» sirve para otorgarles una apariencia de importancia que en realidad no tienen.

Un «ismo» es un cuerpo de creencias que son conscientemente adscritas a un *grupo* particular *de individuos*, por *personas* que pueden o no pertenecer al grupo en cuestión. Es irrelevante que a los *individuos*

identificados por su relación con un «ismo» les parezca bien o no que su *sistema de creencias* sea categorizado de esta manera. Los «ismos» son *categorizaciones emocionales* y un análisis exhaustivo, a menudo, revela que son *intelectualmente incoherentes.*

Una «sensibilidad» es la atribución consciente de un conjunto abierto e indefinible de creencias a un *individuo* o un *grupo de individuos.* Es una categorización emocional, de alguna manera similar al «ismo», pero con connotaciones mucho más positivas.

Una «tradición» es un conjunto de creencias o costumbres pasadas de generación en generación, habitualmente en forma de prácticas específicas o de discurso oral.

El conjunto de creencias que hemos tratado en este libro está en los márgenes entre una práctica contemporánea y una tradición nueva y emergente. Las prácticas denominadas «samizdat» no tienen más de cien años de antigüedad, de forma que describirlas como «tradición», tal cual, podría significar pecar de cierto *romanticismo*, si no de inexactitud.

Anexo
Palingénesis de la vanguardia*

Uno de los problemas que encontramos en las críticas académicas recientes de la vanguardia es la forma en que el *anti-arte* ha sido conceptualizado, privilegiando el espacio sobre el tiempo. Como consecuencia, ha habido poco interés en considerar la vanguardia teleológicamente. Peter Burger, en su *Theory of The Avant-Garde* (Universidad de Minnesota, Minneapolis, 1984), tiende a interpretar la vanguardia a través del prisma de Dadá y el Surrealismo. Una corrección a esta tendencia empieza a emerger en trabajos tales como *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde* (Standford University Press, California, 1993), de Andrew Hewitt, un trabajo centrado en el Futurismo. Sin embargo, mientras que este movimiento «hacia atrás en el tiempo» es generalmente bien recibido, la teorización académica sobre la vanguardia tiene aún que enfrentarse con fenómenos de la posguerra tales como el Letrismo y el Situacionismo.

Lo más útil que puede ser extraído de Burger es la noción de la vanguardia como un ataque a la institución del arte, que emerge como oposición a la absurda suposición de que el Dadá y el Surrealismo fueron unos meros intentos de suplantar los estilos artísticos domi-

*Publicado previamente en *The Hacienda Must Be Built: On the legacy of Situationist revolt, essays and documents related to an international conference on the Situationist International; The Hacienda, Manchester 1996* (Aura, Huddersfield, 1996).

nantes en su época. En contraste con el autor de *Theory of The Avant-Garde* y su colaboradora en crítica Christa Burger, Hewitt problematiza la idea de la autonomía del arte que ellos tomaron de la Escuela de Frankfurt. El siguiente párrafo de *Fascist Modernism* (página 59) es típico dentro de la polémica de Hewitt:

> *Si el capitalismo proporciona las precondiciones materiales para el arte autónomo, entonces es la tradición filosófica del Idealismo alemán la que le proporciona su legitimación ideológica. A finales del siglo XVIII, a la literatura emergente le es asignado un lugar dentro de una jerarquía discursiva regulada por la filosofía del Idealismo. Por tanto, si se puede afirmar que el arte resiste la tendencia del capitalismo hacia la racionalización económica, también está claro que sólo puede hacerlo dentro de un conjunto pre-racionalizado de relaciones filosóficas. En contradicción con su estatus ideológico, en el siglo XIX, de alternativa a las ubicuas fuerzas sociales de la racionalización, el arte autónomo resultaría ser también un producto de dichas fuerzas*.

Ha sido siempre una banalidad entre los *economistas radicales* sostener que la elección dentro del *sistema de libre mercado* es ya y siempre ideológica; que más que una elección «libre de valor», la elección (inevitablemente condicionada) es un valor *a priori* arbitrario. El *mercado libre* nunca ha existido, es una construcción utópica diseñada para enmascarar las fuerzas *sociales* que dan forma realmente a la economía. Históricamente, el momento en que *las artes* han sido liberadas de los grilletes del sistema de patrocinio —y de ese modo se convierten en *arte* en su sentido moderno— es precisamente el momento en que la mercantilización de la cultura ha

traído la posibilidad de su *autonomía* ideológica, y en que la institución del arte emerge para regular la esfera cultural. De esto se deriva que la vanguardia, cuando ataca a la institución del arte, debería desarrollar una crítica de las relaciones mercantiles. El fallo de la vanguardia clásica, e incluiría a la Internacional Situacionista dentro de esta categoría, es no haber dado este salto a una cuestión que subyace en el corazón del marxismo económico. Este fallo surge de un deseo de parte de la vanguardia clásica de integrar el arte y la vida. La vanguardia clásica es utópica precisamente porque quiere desreglamentar el arte; pero esta aceptación literal/metafórica de las absurdas reivindicaciones hechas por los apologistas ideológicos del Capital (quienes necesariamente propagan teorías que suponen que el arte existe o puede existir en un *más allá*, como una religión secular que *trasciende* las relaciones mercantiles) no carece de méritos, ya que a fin de cuentas lleva a aquellos que operan desde la institución del arte al conflicto con las mismas fuerzas que legitiman la actividad *artística*.

Es dentro de los parámetros de dicho discurso donde debemos situar la «praxis» de la Internacional Situacionista. Guy Debord expone en la tesis 191 de *La sociedad del espectáculo* que:

> *El Dadaísmo y el Surrealismo son las dos corrientes que marcan el final del arte moderno. Aunque con una conciencia muy limitada de ello, ambos movimientos son contemporáneos del último gran asalto del movimiento proletario revolucionario y de su derrota, que los dejó atrapados en el mismo ámbito del arte cuya decadencia habían anunciado: ésa es la razón básica de su inmovilización. Históricamente el Dadaísmo y el Surrealismo han estado relacionados y contrapuestos al mismo tiempo. Esta oposición, que*

cada uno de ellos consideró su contribución más radical e importante, revela la inadecuación interna de su crítica, que cada uno desarrolló por su lado. El Dadaísmo quiso suprimir el arte sin realizarlo; el Surrealismo quiso realizar el arte sin suprimirlo. La posición crítica elaborada más tarde por los situacionistas ha mostrado que la supresión y la realización del arte no son sino dos aspectos inseparables de una única superación del arte.

Debord, cuya *anti-carrera* comenzó con el largometraje *Howlings In Favour Of De Sade* (el cual no contenía imagen alguna, tan sólo película negra alternada con estallidos de luz blanca), fue incapaz de salir fuera del marco de referencia proporcionado por la institución del arte; y en lugar de esto, teorizó marcha atrás hasta llegar a un entendimiento unilateral de Hegel. Dentro del sistema hegeliano la supersesión del arte de hecho se encuentra en la religión revelada, tal y como se extrae claramente tanto de *The Philosophical Propaedeutic* (*The Science of the Concept,* Tercera sección, *The Pure Exhibition of Spirit,* tesis 203 a 207) como de la *Philosophy Of Mind: Being Part Three of the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences* (Sección tercera, *Absolute Mind*, tesis 553 a 571).

En los tiempos de Debord y dentro de las facciones más avanzadas de la *burguesía*, el *arte* había llegado a reemplazar a la religión revelada, por ello los situacionistas se vieron forzados a pasar por alto esta particular inversión hegeliana y, en su lugar, saltar adelante hacia la filosofía que representa el más alto logro de la *mente absoluta* dentro del sistema hegeliano. En línea con el joven Marx, Debord vio al proletariado como el sujeto que realizaría la filosofía. La concepción situacionista de la superación del arte se deja ver también a través de las ideas de August von

Cieszkowski, cuya obra de 1838, *Prolegomena zur Historiosophie,* fue dedicada a la noción de que «los hechos y la actividad social superarán ahora a la filosofía». Fue esta fuente la que proporcionó a los situacionistas el material necesario para completar su falso discurso, permitiéndoles volver a la categoría final del arte romántico dentro del sistema hegeliano, esto es, la poesía.

Raoul Vaneigem afirma en *The Revolution of Everyday Life* (Rebel Press y Left Bank Books, Londres y Seattle 1983, página 153) que: «Poesía es [...] "hacer", pero "hacer" devuelto a la pureza de su momento de génesis; visto, en otras palabras, desde el punto de vista de la totalidad». En los años 60, Debord y Vaneigem proclamaron que ellos habían superado la vanguardia y que, en consecuencia, estaban *creando* una situación *revolucionaria* que iba más allá del punto de no retorno. Sin embargo, si en algo tuvieron éxito los situacionistas fue en redefinir los fallos del Dadaísmo y el Surrealismo bajo terminología hegeliana, con la consecuencia inevitable de que su crítica era en muchos aspectos menos *avanzada* que la de sus *precursores*. Debord, quien era mejor teórico que su *camarada* Vaneigem, pareció darse cuenta de este desliz, aunque no supo cómo *superarlo*; y el fragmento de Cieszkowski citado en la versión cinematográfica de *La sociedad del espectáculo* (una traducción al inglés del guión puede ser hallada en *Society Of The Spectacle And Other Films*, Rebel Press, Londres 1992, página 71) es bastante explícito:

Por tanto, después de que la práctica directa del arte ha dejado de ser la más destacada, y dado que esta distinción ahora recae en la teoría, ésta se separa del arte y se forma una práctica sintética post-teórica que tiene como objetivo principal la fundamentación y la autenticidad del arte como filosofía.

Hewitt proclama en *Fascist Modernism* (página 85) que:

> *Para los artistas de vanguardia, la historia está disponible como mercancía; y la mercancía, a su vez, es intrínsecamente histórica, de segunda mano. Quizás, después de todo, a la vanguardia le toque desarrollar un estilo, uno de* bricolaje*, en el cual la «mercantilización» de la historia y la «historización» de la mercancía (es decir, «estetización» y «politización», respectivamente) convergen.*

Estoy de acuerdo con Peter Burger cuando sugiere en su *Theory Of The Avant-Garde* que el fracaso del asalto dadaísta y surrealista sobre la institución del arte llevó hacia un ensanchamiento de la definición de lo que es aceptable como arte. Éste fue un fracaso de doble filo, surgiendo como lo hizo del deseo de la vanguardia clásica de integrar «arte» y vida, porque —tal y como Hewitt supone— lleva al artista a concebir la historia del arte disponible como si de una mercancía más se tratara. Sin embargo, puesto que la «autonomía» ideológica del arte está fundada en su estatus como mercancía con un valor de mercado regulado por la institución del arte, inevitablemente debe de ser protegida como una pieza de «propiedad intelectual» contra su libre uso como pieza de «bricolaje» en futuros trabajos de arte.

No debe sorprendernos que, ya en 1959, el situacionista Guy Debord tuviera que rehacer su película *On The Pasaje Of A Few Persons Through A Rather Brief Period Of Time* porque le fue imposible comprar los derechos de muchas de las escenas de clásicos de Hollywood que le hubiera gustado reutilizar. El constante recurso de Debord hacia el cliché es indudablemente consciente e iconoclasta, así que quizás no sea irónico que su «completamente nuevo estilo de película» se emplazara fácilmente dentro de uno de los géneros cinematográficos más despreciados de la posguerra, el del «mondo movie». No obstante, Debord fue mucho más que un simple plagiador, su producción resulta altamente innovadora cuando se la considera desde la perspectiva de la realización cinematográfica de vanguardia.

Una vez que la práctica de la apropiación se extendiese al campo del arte —es decir, dentro del campo de prácticas culturales reguladas por la institución del arte—, entonces el arte como discurso habría alcanzado sus límites históricos. Estas contradicciones no pueden ser resueltas dentro del discurso del arte; dentro de este campo discursivo no es posible avanzar más allá de la solución ofrecida por Hegel, para quien «el plagio tendría que ser un asunto de honor y limitado mediante el honor» (*Filosofía del Derecho*, tesis 69). En otras palabras, mientras las leyes del *copyright* permanezcan en vigor, la apropiación como práctica «artística» continuará siendo contemplada caso a caso por el sistema legal. Desde mi perspectiva, todo lo que le queda por hacer a la vanguardia contemporánea es ampliar su crítica intransigente a la institución del arte, y ofrecer simultáneamente una guía a todos aquellos dispuestos a abandonar el arte como marco de referencia. Más que de superar el arte, se trata de abandonarlo; tal fue la estrategia implícita en las actividades de Henry Flynt, un individuo activo en los márgenes de Fluxus, quien ya en 1962 abandonó el arte a favor de una modalidad subjetiva que denominó «brend».

La vanguardia es vista como una molestia por aquellos que están contentos con el mundo tal y como es. El arte es una religión secular que proporciona una justificación «universal» a la estratificación social, que proporciona a la clase dirigente el cemento social de una cul-

tura común, mientras que simultáneamente excluye a la vasta mayoría de mujeres y hombres de la participación en este territorio «superior». La obra de arte nunca es una simple entidad, una «cosa en sí misma», es producida literalmente por aquellos entramados de relaciones sociales e institucionales que simultáneamente la legitiman. Si bien la vanguardia contemporánea comparte el deseo de su precursora de atacar a la institución del arte, también difiere de una forma fundamental de su predecesora clásica. Si el Futurismo, el Dadaísmo y el Surrealismo pretendían integrar arte y vida, la vanguardia de hoy en día quiere directamente relegar el arte al olvido. Esto representa una vuelta a un nivel superior de iconoclastía islámico-protestante. Mientras que la vanguardia clásica fue en última instancia deísta en su actitud hacia el arte, su sucesora ha tomado una postura de ateísmo intransigente en su antagónica relación con la cultura dominante.

La institución del arte hace tiempo que adoptó la irónica pose del postmodernismo, lo que explica por qué la vanguardia contemporánea denosta el espacio a favor del tiempo. Ser vanguardia significa estar por delante del conjunto, y esto conlleva inevitablemente una concepción «teleológica» de la historia. La vanguardia usa el «mito del progreso» de una forma análoga a la concepción de la «huelga general» de George Sorel. La vanguardia no cree en el progreso «absoluto». El progreso es simplemente un medio de organizar el presente, es una máquina «heurística». Bajo su apariencia «afirmativa», el «progreso» es una concepción vacía que ofrece a las mujeres y hombres la compensación ilusoria de una venganza futura por las humillaciones que sufren en su vida diaria. Una concepción mítica del progreso los empuja a la acción, es el medio mediante el cual pueden organizar la transformación del «espacio» geográfico.

Esta transformación conllevará una completa ruptura con los apaños ideológicos que nos han sido familiares desde la Ilustración. Así como la religión cristiana dejó de ser en el siglo XVIII un vehículo viable para la contienda social, el partido político como motor de cambio social está ahora completamente exhausto. El futuro de la lucha de masas reside en lo que hasta muy recientemente era visto como fenómenos *marginales* —esto es, nuevos movimientos sociales con una antigüedad absurdamente falsificada—; el siempre creciente grupo de Consejos «Druidas» ofrece un excelente ejemplo de este tipo de organización.

Mi noción mítica de progreso sería un anatema para los vanguardistas clásicos de la Internacional Situacionista. Sin embargo, si bien estoy de acuerdo con Kant en que la *cultura* debe someterse al juicio de la tradición, al padre fundador del idealismo trascendental no se le ocurrió preguntarse mediante qué tradición se debería juzgar un artefacto cultural o una teoría en particular. La vanguardia contemporánea insiste en que la única tradición a través de la cual cualquier cosa debería de ser juzgada es la que aún no existe, en otras palabras, la cultura que elaboramos en nuestra teoría y práctica. Fluxus no fue una vanguardia «genuina», fue únicamente una matriz de la cual han ido saliendo intransigentes capaces de superar a la Internacional Situacionista. Si varios jóvenes se encuentran en la actualidad experimentando con montajes, múltiples y envíos por correo estilo fluxus, esto es un primer paso perfectamente saludable hacia la iconoclastía de vanguardia. Tomando prestada la metáfora de Wittgenstein, Fluxus es una escalera mediante la cual la juventud puede subir encima del mundo tal como es, para entonces proceder a arrojar a Fluxus a la basura.

Así como Debord y sus camaradas pretendieron superar el arte con los logros *superiores* de la *mente absolu-*

ta, esto es la filosofía; las recientes teorizaciones sobre la vanguardia pueden ser interpretadas como un intento de transformar la cultura en una religión del tipo más *primitivo*, la del *Rey divino* o el culto de la vegetación. Paul Mann, en *The Theory-Death Of The Avant-Garde* (Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1991), declara que:

> *La muerte es necesaria para que todo pueda ser repetido, y el obituario es una forma de negar que la muerte llegó a ocurrir. Bajo la apariencia de la necrológica, los artistas y los críticos continúan exactamente como antes, recuperando indefinidamente diferentes formas, fabricando indefinidamente productos críticos cada vez más penosos [...] La muerte de la vanguardia es una vieja noticia, ya acabada, no merece más discusión; pero aquellos que piensan así todavía no han empezado siquiera a pensarlo. No hay un post: todo aquello que clame ser así, ciegamente repite lo que piensa que ha dejado atrás. Sólo aquellos que deseen permanecer en la muerte de la vanguardia, aquellos que cesen de intentar ahogar el silencio de la muerte con el ruido de la producción neocrítica, tendrán la esperanza de oír lo que esa muerte articula.*

La tarea de la vanguardia es, pues, continuar como antes, proporcionando a aquellos todavía atrapados dentro de las viejas formas de discurso un mito que se deconstruirá por sí mismo. Lo que todavía es particular debe de convertirse en general; es decir, necesitamos la construcción social de una nueva «subjetividad», de tal forma que —una vez que la creencia sea reconocida como *nuestra* enemiga— sea posible para *todos* salir de los marcos de referencia proporcionados por el arte, la

religión y la filosofía. Esto, necesariamente, debe tomar la forma de lo que la *cultura* desacreditada considera fraudulento y falso. Más que intentar *resolver* contradicciones, la vanguardia las pone a *trabajar* como el motor de un *desorden* aún desconocido.

Siglas

ADA: *Auto-Destructive Art* – Arte Auto-Destructivo
APT: *International Neoist Apartment Festival* – Festival neoísta Internacional de Apartamento
DIAS: *Destruction In Art Symposium* – Simposio sobre la Destrucción en el Arte
ICA: Institute of Contemporary Arts - Instituto de Arte Contemporáneo
IL: Internacional Letrista
IMIB: *International Movement for an Imaginist Bauhaus* – Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa
IS: Internacional Situacionista
LPA: *London Psycheogeographical Association* – Asociación Psicogeográfica de Londres
MA: Mail-*Art*
ML: Movimiento Letrista
NYCS: *New York Correspondence School* – Escuela de Correspondencia de Nueva York
S ou B: *Socialisme ou Barbarie* – Socialismo o Barbarie

Bibliografía selecta

Libros

ALLEN, Richard: *Skinhead*, New English Library, Londres, 1970.
— *Demo*, New English Library, Londres, 1970.
APOLLONIO, Umbro (ed.): *Futurist Manifestos*, Thames & Hudson, Londres, 1973.
ATKINS, Guy: *Asger Jorn The Crucial Years 1954-64*, Lund Humpheries, 1977.
BANANA, Anna, *About Vile*, Banana Productions, Vancouver, 1983.
BANDINI, Mirella: *L'estetico il politico da COBRA all'Internazionale Situazionista 1948-57*, Officina Edizioni, Roma, 1977.
BAUMANN, Bommi: *How It All Began*, Pulp Press, Londres, 1969.
BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*, NLB, Londres, 1973.
BERKE, Joseph (ed.): *Counter Culture*, Peter Owen, Londres, 1969.
BERNERI, Marie Louise: *Journey Through Utopia* (publicado primero por Routledge y Kegan Paul, Londres, 1950; reeditado por Freedom Press, Londres, 1982).
BOURDIEU, Pierre: *Distinction: a social critique of the judgment of taste*, Routledge y Kegan Paul, Londres, 1984.
BRONSON, A. A.; GALE, Peggy (ed.): *Performance By Artists*, Art Metropole, Toronto, 1979.
BROWN, B.: *Protest in Paris: Anatomy Of A Revolt*, General Learning Press, Nueva York, 1974.
BROWN, Bruce: *Marx, Freud, and the Critique of Everyday Life*, Monthly Press Review, Nueva York/Londres, 1973.
CANTSIN, Monty (ed.): *Neoism Now*, Artcore Editions, Berlín, 1987.
CASSOU, Jean (ed.): *Art & Confrontation: France and the arts in an age of change*, Studio Vista, Londres, 1970.

CRANE, Michael; STOFFLET, Mary (ed.): *Correspondence Art*, Contemporary Arts Press, San Francisco, 1984.
DANIEL, Susie; MCGUIRE, Pete (ed.): *The Paint House – Words From An East End Gang*, Penguin, Harmondsworth, 1972.
DAVIDSON, Steef (ed.): *The Penguin Book of Political Comics*, Penguin, Harmondsworth, 1982.
DEBORD, Guy: *Society of the Spectacle*, Black & Red, Detroit, 1970.
DEBORD, Guy; SANGUINETTI, Gianfranco: *The Veritable Split In The International*, BM Chronos, Londres, 1985.
FERRUA, Pietro (ed.): *Proceedings of the First International Symposium On Letterism, May 24-29 1976 at the Lewis & Clark College, Portland, Oregon, USA*, Avant-Garde Publishers, París/Portland, 1979.
FLYNT, Henry: *Blueprint For A Higher Civilisation*, Multhipla Edizioni, Milán, 1975.
GOMBIN, Richard: *The Origins Of Modern Leftism*, Pelican, Harmondsworth, 1975.
— *The Radical Tradition*, Methuen, Londres, 1978.
GRAY, Christopher (ed.): *Leaving The Twentieth Century*, Free Fall, Londres, 1974.
HEBDIGE, Dick: *Subculture: The Meaning Of Style*, Methuen, Londres, 1979.
HEWISON, Robert: *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960-75*, Methuen, Londres, 1986.
HOFFMAN, Abbie: *Woodstock Nation*, Vintage Press, Nueva York, 1969.
HOROBIN, Pete: *APT 8*, Private Edition, Londres, 1984.
— *London 1984*, Private Edition, Londres, 1984.
— *The 9th Neoist Festival*, Private Edition, Dundee, 1985.
HOROBIN, Pete; BELOW, Peter: *The Neoist Network's First European Training Camp*, Kryptic Press, Wurzburgo, Alemania, 1982.
HOROBIN, Pete; MORRIS, Tudor (ed.): *Mailed Sounds*, Private Edition, Dundee, 1981.
KNABB, Ken (ed.): *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981.
LAING, Dave: *One Chord Wonders: power and meaning in punk rock*, Open University Press, Inglaterra, 1981.
LAMBERT, Jean-Clarence: *COBRA*, Sotherby Publications, 1983.

LEFEBVRE, Henri Francois: *Everyday Life In The Modern World*, Allen Lane/Penguin, Londres, 1972.
MAIROWITZ, David Zane: *The Racial Soap Opera*, Wildwood House, 1974.
— (ed.) *Some of IT*, Londres, 1969.
MOTHERWELL, Robert (ed.): *The Dada Painters and Poets*.
NAYLOR, Colin; P-ORRIDGE, Genesis (ed.): *Guide of Contemporary Artists*, St. Martins Press, Londres, 1977.
NEVILLE, Richard: *Play Power*, Jonathan Cape, Londres, 1970; reeditado por Paladin, Londres, 1971.
NUTTALL, Jeff: *Bomb Culture*, MacGibbon & Ross, Londres, 1968.
ONO, Yoko, *Grapefruit*, Peter Owen, Londres, 1970.
P-ORRIDGE, Genesis, *G.P.O. V. G.P.O.*, Ecart, Suiza, 1976.
RASPAUD, Jean Jacques; VOYER, Pierre: *L'Internationale Situationiste. Chronologie, bibliographie, protagonistes avec une index des nomes insultes etc.*, Champ-Libres, París, 1972.
REID, Jamie; SAVAGE, Jon: *Up The Rise – The Incomplete Works of Jamie Reid*, Faber & Faber, Londres, 1987.
RICHTER, Hans: *Dada, Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, Londres, 1965.
ROBINS, David; COHEN, Philip: *Knuckle Sandwich – Growing Up In The Working Class City*, Pelican, Harmondsworth, 1978.
RUBEL, Maximilien; CRUMP, John (eds.): *Non-Market Socialism in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, MacMillan, Basingstoke/Londres, 1987.
RUBIN, Jerry: *Do It*, Jonathan Cape, Londres, 1970.
— *We Are Everywhere*, Harper & Row, 1971.
STANSILL, Peter; MAIROWITZ, David Zane (ed.): *BAMN By Any Means Necessary*, Penguin, Harmondsworth, 1971.
TAYLOR, Roger L.: *Art, An Enemy Of The People*, Harvester Press, Hassocks, Sussex, 1978.
TISDALL, Caroline; BOZZOLLA, Angelo: *Futurism*, Thames & Hudson, Londres, 1977.
VANEIGEM, Raoul: *Revolution of Everyday Life*, Left Bank Books/Rebel Press, Nueva York/Londres, 1983.
VERMOREL, Fred; JUDY (ed.): *The Sex Pistols*, Tandem, Londres, 1978.
VIENET, Rene: *The Enrages and The Situationists in the Occupations Movement – France May-June 1968*, Tiger Paper Publications, York, s. f.

VOSTELL, Wolf; HIGGINS, Dick: *Fantastic Architecture*, Something Else Press, Nueva York, 1969.
WELCH, Chuck: *Networking Currents, Contemporary Mail Art Subjects & Issues*, Sandbar Willow Press, Boston, 1985.
WILLENER, Alfred: *The Action Image Of Society*, Tavistock, Londres, 1970.

Catálogos

Arte Nucleare, Galleria Schwarz, Milán.*
Art Into Society/Society Into Art, ICA, Londres, 1974.
Fluxus Etc, Cranbrook Academy of Art Museum, USA, 1981.
Fluxus Etc Addenda 1, Neuberger Museum, Nueva York, 1983.
Fluxus Etc Addenda 2, Baxter Art Gallery, California, 1983.
Fluxus International & Co., Lieja, 1980.
Fluxus: the Most Racial and Experimental Art Movement of the Sixties (Harry Rube), Amsterdam, 1979.
FLUXshoe (travelling group show), Collompton, Devon, 1972.
FLUSshoe Add End A, Collompton, 1973.
Happening & Fluxus, Colonia, 1973.
Lettrisme: Into The Present, Iowa Museum of Art, special issue of Visible Language – vol. XVII no. 3, 1983.
1962 Wiesbaden FLUXUS 1982, travelling show W. Germany 1982.
The 9th Neoist Festival, Arte Sudio, Ponte Nossa, Italia, 1985.
Rumney, Ralph – The Map Is Not The Territory, Transmission Gallery, Glasgow, 1985.
SoHo: Downtownn Manhattan, Berlin Academy of Art, 1976.
Upheavals, Manifestos, Manifestations – Conceptions in the Arts at the Beginning of the Sixties, DuMont, Colonia.*

Diarios y revistas

The Act, vol. 1, n.º 2, Nueva York, primavera 1987 (artículo sobre DIAS).
Angry, n.º 1, Edimburgo, s. f.
Ark, n.º 32, Londres, 1962 (artículo de G. Metzger).
Art & Artists, vol. 1. n.º 5, Londres, agosto 1966 (número sobre Auto-Destrucción).

* Sólo he visto xerografías de partes de estos catálogos y no conozco sus fechas de publicación.

Arte Postale!, n.º 55, Forti Dei Marmi, Italia, 1987 (manual de mail-art).
Authority, n.º 1 y 2, Londres 1978-9.
Class War, Londres 1984-7 (varias ediciones sin numerar).
COBRA 1948-51. Bulletin pour la coordination des investigations artistiques (reeditado en un volumen por Editions Jean Michel Place, París, 1980).
El Djarida, nº 5, Trondheim, Noruega, 1987 (número dedicado al Manifiesto de Mail-Art).
Evergreen Review, vol. 4, n.º 13, Nueva York, mayo-junio 1960 (número dedicado a los patafísicos).
Flash Art, n.º 84-85, octubre-noviembre 1975 (numero dedicado a Fluxus).
Heatwave, n.º 1, Londres, 1966.
High Performance, n.º 9 y 24, San Francisco, 1980 y 1983 (artículos de Jerry Dreva y de la Iglesia de los SubGenios).
Internationale Situationiste, n.º 1 a 12, París 1958-69 (reeditados en un volumen por Champ-Libres, París, 1975).
King Mob (Echo), n.º 1, 2, 3 y 6, Londres 1968-¿?.
The Neo, vol. 1, n.º 1-4; vol. 2, nº 1-5, Montreal, 1979-80.
Organ centre de recherche neoiste, vol. 3, n.º 1 y 2, Montreal, 1980-81 (anteriormente *The Neo*).
Point Blank!, n.º 1, Berkeley, 1972.
Potlatch, n.º 1-29, París, 1954-57 (reeditado en un volumen por Editions Gerard Lebovici, París, 1985).
SCHMUCK, n.º 6, Collompton, Devon, 1975 (*Schmuck* francés que incluye «Extract of Lettrisme»).
Situationist International, n.º 1, Nueva York, 1969.
Situationist Times, n.º 4, 5 y 6, París, 1963-7.
Smile, n.º 1-10, 1-6, 7-2, 23, 64-63, revista internacional de orígenes múltiples: ediciones publicadas en Woking (GB), Londres, Berlín, Lymm (GB), Minden (Alemania), Baltimore (EEUU), Doncaster (GB), Forte Dei Marmi (Italia), Dundee (Escocia).
Spur, nº 1-7, Múnich, 1960-62 (reeditado en un volumen).
Times Literary Supplement, Londres, 3/9/64 (número dedicado a la vanguardia).
Transition 48, n.º 1, enero 1948 (artículo sobre letrismo).
Vague, n.º 15, Inglaterra, s. f. (artículos sobre la Iglesia de los SubGenios).

Panfletos

BARROT, Jean: *What is Situationism?*, Unpopular Books, Londres, 1987.

HOME, Stewart: *Plagiarism: art as commodity and strategies for its negation*, Aporia Press, Londres, 1987.

JACOBS, David; WINKS, Christopher: *AT DUSK – The Situationist Movement in Historical Perspective*, Perspectives, Berkeley, 1975.

LAW, Larry: *Buffo! Amazing Tales of Political Pranks and Anarchic Buffoonery*, Spectacular Times, Londres/Reading, 1984.

METZTGER, Gustav: *Auto Destructive Art: Metzger AT AA*, Destruction/Creation, Londres, 1965.

Otro material

ANDERSON, Simon: *FLUXUS, Early Years and Close Correspondences*, tesis doctoral sobre historia cultural no publicada, Royal College of Art, Londres, 1983.

SMITH, Pauline: *CV*, Londres, 1983 (depositado en la Tate Gallery Library).

TAYLOR, Jayne M.: *On Fluxus*, tesis doctoral no publicada, Glasgow School of Art, 1982.

Índice alfabético de nombres

A

A-Yo, 118
Ackerman, Al, 23, 155-6
Adorno, T. W., 80
Alberts, 87
Alechinsky, 67, 69
Alfelt, 42
Allen, R., 7. 166-7, 172
Amsburg, C. von, 139
Anderson, Ch., 111-2
Appel, 42-3, 69
Armando, 87
Atkins, G., 90, 96

B

Baader, J., 153
Baj, E., 22, 66-70, 72
Bakunin, M., 15
Banana, A., 147-8, 165
Baroni, V., 12, 156, 158
Barthes, R., 162
Baudelaire, C., 49-50, 63-4
Baudrillard, J., 79
Baumann, B., 140
Beatriz, princ., 139
Below, P., 180
Benjamin, W., 63
Bergier, 28
Berna, S., 59
Berndt, J., 30-3, 187
Bernstein, M., 57-9, 65, 74, 78, 84-6, , 88, 92-3, 97, 108, 203
Beuys, J., 116
Bill, M., 68-9
Bille, 42
Billington, H., 24
Birtwistle, G., 28
Bitz, Ch., 150
Bonbon, K., 31, 177-8, 188
Bone, I., 190
Bonnell, B., 179
Bourdieu, P., 20
Brandt, N., 172
Brau, J. L., 51, 59
Brecht, G., 111, 118, 122
Breton, A., 29, 41-2, 50
Burger, P., 211-2, 216

C

Cage, J., 111-4
Calonne, J., 71
Canjuers, C., 87
Cassou, J., 136
Castoriadis, C., 95
Chaplin, Ch., 57
Chapman, S., 65
Cherchi, S., 71, 74
Chesterton, 64
Chtcheglov, I., 29, 58-61
Cieszkowski, A. von, 215
Cocteau, J., 51
Cohn, N., 27
Cohn-Bendit, D., 35
Colle, M., 45
Conord, A. F., 58, 65
Conrad, T., 118
Constant, M., 44
Constant, N., 22, 42-7, 71-5, 84-7, 105, 138
Coppe, A., 14
Corneille, 42-3, 69
Cramer, F., 30, 33
Crane, M., 162
Crowley, A., 31
Czarnowski, A., 154

D

Dahou, M., 58, 74
Dangelo, S., 66-9
Dash, J., 173
Davidson, S., 109
Davies, I., 134
Debord, G. E., 12, 29-30, 35, 51-2, 58-63, 65, 74-80, 82-8, 91-4, 97, 101, 108-9, 164, 172, 202, 213-7, 220
Debray, R., 13
Debussy, C., 49
De Gaulle, Ch., 109
Dickens, Ch., 64
Diventi, T., 179
Dobbs, J. R., 186
Dogmatic, I., 164
Dotremont, C., 41-5, 68-71
Douglas, C. H., 27

Dreva, J., 149-50
Dubuffet, J., 65
Duchamp, M., 65, 114
Dufrene, 51
Duyn, R. van, 138
Dylan, B., 190

E

Eisch, E., 85, 92, 98
Elde, 92, 98
Ernst, M., 65

F

Farfa, 73
Filliou, R., 113
Fillon, J., 58, 65, 74
Fischer, L., 85, 92, 98
Fish, P., 165
Flynt, H., 12, 33-6, 55, 112, 116-8, 123, 217
Fontana, 69
Ford, S., 34
Fountain, N., 173
Fourier, Ch., 14
Freud, S., 76
Friedman, K., 147
Frost, D., 141
Frydrych, W., 36

G

Gallizio, G. P., 69-75, 78, 82-7, 203-4
Garelli, F., 71, 73-4
Generate, D., 165
Gentile, M., 179
Giguière, 69
Goldstein, 174
Gombin, R., 79
Grogan, E., 143
Groh, K., 162
Grootveld, R. J., 138
Grosz, 153
Guenon, R., 29
Guevara, Che, 173
Guglielmi, N. van, 83

H

Hambleton, R., 179
Hart, D., 154
Haufen, G., 184, 187
Hausmann, R., 20, 153
Hebdige, D., 166
Hegel, W. F., 214, 217
Herzfelde, J., 153
Hewitt, A., 211-2, 216
Higgins, D., 111, 113, 118, 122, 124, 145
Hitler, A., 148-9
Ho Chi Min, 173
Hoffman, A., 142
Hoffman, J., 142
Hofl, H., 85
Home, S., 24, 32-3
Horobin, P., 31-2, 181, 183, 185, 187
Houssage, A., 64
Huelsenbeck, R., 16, 20, 160
Huges, B., 138
Huizinga, J., 85

I

Ichijanagi, T., 111
Iliazd, 49
Ionesco, E., 65
Isou, I., 49-54, 57, 59, 65, 76
Istler, J., 44

J

Jacobs, D., 102
Jacobsen, 42, 45
Jaguer, 69
Jarry, A., 14, 65
Jesús, 49
Johnson, R., 112, 145-6
Jong, J. de, 92, 97-8
Jorn, A., 22, 28-30, 38, 42-6, 65, 68-75, 78, 81, 84-6, 90, 92-3, 98
Jouffroy, A., 136
Juin, J., 157-8
Jyroczech, W., 162

K

Kandinsky, W., 68
Kant, I., 219
Kantor, I., 24, 31-2, 175-8, 183, 187
Kaprow, A., 111, 118
Kautsky, 95
Keeler, C., 103
Kennedy, 115
Kester, G., 20
Khatib, A., 83
Khayati, M., 100, 103, 105-9
Kierkegaard, S., 93
Klee, P., 68
Knabb, K., 105, 172
Knowles, A., 113, 118, 122
Koenig, 69
Koepcke, A., 113, 115
Konyves, T., 179
Koons, J., 20
Korun, W., 70, 74, 82
Kotanyi, A., 89, 92
Kotik, J., 71, 73
Kropotkin, P., 191
Kruschev, 115
Kukowski, S., 154
Kundzin, M., 23, 155
Kunzelmann, D., 85, 92, 98, 139

L

Lambert, B., 150
Lambert, J.-C., 94
Larsson, S., 92, 98
Lausen, U., 85, 92

Lautreamont, 14
Law, L., 203-4
Lazer, L., 175-8
Le Corbusier, 45
Lefebvre, H., 41, 79-80
Leiris, M., 49
Lemaitre, M., 51-5, 59
Lenin, V. L., 95
Levine, S., 20
Lindell, 92, 98
Litvinov, 183
Lomholt, N., 177-8
Lowes, T., 12, 159-61
Lukàcs, 80, 107

M

Mac Low, J., 111-3, 118
Maciunas, G., 33, 111-8, 121-7
MacLaren, M., 163, 190-1
Malone, K., 179
Mallarme, S., 50
Mandle, L., 179
Mann, P., 220
Marcus, G., 26-8
Marinetti, F. T., 176
Marshall, P., 33
Martin, J. V., 103
Marx, K., 93, 101, 214
Matta, R., 69
Maxfield, R., 111
Melanotte, G., 74, 82-3, 85-7
Metzger, G., 12, 22, 36, 115, 129-36
Miró, J., 42, 65
Mitchum, R., 134
Moffatt, N., 178, 180
Morandi, E., 183
Morita, S., 67
Morris, W., 14
Mozart, W. A., 99
Murnau, W. F., 157
Musgrave, V., 115

N

Nash, J., 42, 92-3, 97-8
Nele, R., 85, 92, 98
Neville, R., 7
Nietzsche, F., 16
Nitsch, H., 134
Noiret, 44

O

Oldenburg, C., 124
Olmo, W., 69, 74, 78, 80, 82
Olsen, 42
Ono, Y., 111, 113, 134
Oudejans, 87

P

P-Orridge, G., 149, 164
Page, R., 115
Paik, N. J., 112-3, 122
Papus, 29
Parsons, L., 189, 195
Patterson, B., 113, 115
Paulham, J., 66
Pauwels, 28
Perneczky, G., 24, 33
Peters, M., 30
Pittore, C., 183
Plamadon, P., 143
Platschek, H., 81
Pomerand, G., 49, 59
Prem, H., 85, 89, 92, 98
Preslor, D., 179
Pretzler, S., 178-9
Prevert, J., 65
Proudhon, J. P., 15

Q

Queneau, R., 65

R

Rada, P., 71, 73
Radcliffe, Ch., 28
Radio, R., 158
Rafael, 83
Reed, L., 163
Reese, M., 179
Reid, J., 164, 172
Renzio, T. del, 90
Riesel, 109
Riley, T., 113
Rimbaud, A., 50
Roberdhay, 51
Roberts, H., 197
Rot, D., 112
Rotten, J., 26, 165
Rubin, J., 142
Rumney, R., 74, 78, 80, 96

S

Sade, M. de, 14
Saito, T., 118
Sandberg, W., 87
Sandomir, I. C., 66
Sanguinetti, G., 108
Savage, J., 172
Scanavino, 69
Schade, 42
Schmit, T., 113, 121
Segal, G., 122
Senft, J., 85
Sensible, C., 165
Serge III, 122
Sevol, R. U., 175, 178, 184
Sharkey, J., 134-5
Shilling, G., 179
Shiomi, Ch., 115
Shipway, M., 102
Simondo, P., 69-74, 78, 80, 98
Sinclair, J., 7, 143
Sioux, S., 165
Smith, P., 12, 148-9
Snyers, A., 178
Solanas, V., 20, 205, 207

Sorel, G., 16, 218
Sottsass, E., 30, 69
Sotsass, hijo, 71, 74
Spoerri, D., 115
Stadler, G., 85, 92, 98
Stalin, J., 95
Stang, I., 186
Stockhausen, K., 118
Stofflet, M., 162
Stoik, R., 138
Strid, 92, 98
Strijbosch, M., 98
Sturm, H., 85, 92, 98

T

Tate, K., 179
Taylor, J. M., 20
Taylor, R. L., 99
tENTANTIVELY A cONVENIENCE, 30-2, 178-9, 182-7
Tinguely, J., 131
Torino, C. de, 82
Trocchi, A., 23, 62, 90
Trotsky, L., 95
Turner, R., 178-9
Tutti, C. F., 149, 165
Tzara, T., 16-7, 55, 202

V

Vallot, G., 51
Vaneigem, R., 29, 79-80, 85, 91-2, 98, 101, 109, 135, 215
Vanherwegen, M., 158
Vautier, B., 115, 118, 146
Verrone, E., 70-1, 74, 78, 80
Vian, B., 65
Vicious, S., 165
Vienet, R., 98, 109
Vincent, E., 179, 183
Vinkenoog, S., 138
Vostell, W., 112-3, 122, 124

W

W., Dave, 163-6, 169, 172
Walker, J. A., 34
Warhol, A., 145, 162
Watson Taylor, S., 65-6
Watts, R., 125
Webb, J., 29
Weishaupt, A., 29
Wenner, J., 174
Williams, E., 112-3, 115
Winks, Ch., 102
Winstanley, G., 14
Wise, D., 25
Wise, S., 25
Wittgenstein, L., 219
Wolman, G. J., 51, 58, 62, 65, 71-4
Wuerich, G., 87
Wyckaert, M., 90-1

X

X, Richard, 178-9

Y

Young, La Monte, 111-3

Z

Zack, D., 23, 33, 155-6, 175, 177, 179
Zealot, G. N., 179-80, 202
Zimmer, H. P., 85, 92, 98
Zimmermann, 175

grupo autónomo a.f.r.i.k.a.
Luther Blisset/Sonja Brünzels

Manual de guerrilla de la comunicación

cómo acabar con el mal

El surgimiento de nuevos movimientos sociales en la última década se ha visto acompañado de nuevas formas de ocupación del espacio público y de entender la (contra)información. Sin embargo, muchas de estas formas no son nuevas, sino que tienen precedentes históricos en las vanguardias artísticas y políticas surrealistas y dadaístas, y han tenido continuidad en corrientes de pensamiento activista que van desde el situacionismo, el movimiento yippie, los provos holandeses y el neoísmo hasta las formas actuales de plagiarismo, afirmación subversiva, tergiversación, distanciamiento y deterioro de imagen. En el manual se hace un exhaustivo repaso histórico y conceptual de los grupos, ideas y formas de actuación que podemos, asociar con la práctica de la guerrilla de la comunicación.

Han dicho de el:

«Un nuevo intento de hacer pasar por antagonismo político lo que no es más que exhibicionismo esnob de la vanguardia artística que se apunta a la moda postsitu.»
Jo. Pe., *Molotov*

«Lo que nos faltaba, los listillos de turno que pretenden cambiar el mundo con cuatro chistes intelectuales y una ilusa estetización de la política.»
El Chino, *La Lletra A*

«Éste es un ejemplo claro de lo que pueden dar de sí cuatro okupas que se meten a escribir sobre estética.»
María Zambrano, *Salamandra*

ISBN 84-88455-84-4
VIRUS editorial, Barcelona, 2000. 240 págs., 13.20 €

POTLATCH

Internacional letrista. (1954-1959)

Textos completos en castellano del boletín de la IL "Potlatch" (1954-1959) más los apéndices "Introducción a una crítica de la geografía urbana", "Modo de uso del desvío" e "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional".

ISBN 84-93152064
Literatura Gris, Madrid, 2002. 160 págs., 8 €.

Richard Huelsenbeck

En Avant Dada

El Club Dadá de Berlín

Dadá nace como reacción contra el Expresionismo. El gusto por la provocación y la broma ("dadá no quiere decir nada, dadá es nada") queda bien patente en esta aproximación histórica que realiza R. Huelsenbeck, uno de los fundadores del Club Dadá de Berlín. Como quiera que sea, la huella de Dadá ha estado presente en todas las vanguardias artísticas del siglo XX, e incluso es perceptible en las instalaciones y performances de tantos artistas actuales.

ISBN 84-931625-4-X
Alikornio ediciones, Barcelona, 2000. 136 págs., 9 €

INTERNACIONAL SITUACIONISTA

Volumen 1: La realización del arte

Textos de Internationale Situationniste # 1-6 (1958-1962). Segunda edición, con más de 100 imágenes originales.
Literatura Gris, Madrid, 2001. 240 págs., 10 euros

Volumen 2: La supresión de la política

Textos de Internationale Situationniste # 7-10 (1962-1966) más "Las tesis de Hamburgo en septiembre de 1961", de Debord (1989).
Literatura Gris, Madrid, 2001. 240 págs., 10 euros

Volumen 3: La práctica de la teoría

Textos de Internationale Situationniste # 11 y 12 (1967-1969) más "Tesis sobre la Internacional Situacionista y su tiempo", balance de Debord y Sanguinetti (1972).
Literatura Gris, Madrid, 2001. 240 págs., 10 €

Hakim Bey

INMEDIATISMO

Con su particular eclecticismo, el autor nos invita a la práctica de un arte que no pueda ser recuperado, mediado: éste será el acto del inmediatismo, un resumen del ejercicio de la fiesta, la casualidad, el intercambio y el juego en común. El libro finaliza con un anexo que enlaza y complejiza las propuestas de las TAZ.

ISBN 84-88455-56-9
VIRUS folletos, Barcelona, 1998. 80 págs., 4,50 €

Christian Ferrer, Barón Mollet, Regente de Helicología, Luisa Valenzuela, Margarita Martínez, Juan Esteban Fassio, Ruy Launoir, Roger Shattuck. 'Patafísica.

'Patafísica

Junto con Especulaciones de Alfred Jarry

La 'Patafísica fue uno de los revulsivos más serenos del siglo. Una suerte de medicamente vomitivo que alivia allí donde inflama y cura donde congestiona la zona afectada. El objetivo de estos ensayos es dar a conocer las intenciones y peripecias del Colegio de 'Patafísica, incluyendo la escasamente conocida historia de los miembros de la sucursal argentina. (Ch. Ferrer).

I.S.B.N.: 84-96044-01-7
Pepitas de Calabaza, Logroño, 2002. 160 págs., 6 €

Luther Blissett

Pánico en las redes

Teoría y práctica de la guerrilla cultural

Este libro no es un resumen de los cinco años de historia del Luther Blissett Project, sino una deriva por los documentos y acciones más célebres de la identidad múltiple, desde la burla a un popular programa de telebasura italiano hasta el ataque psíquico a Karol Wojtyla, pasando por el libro falso de Hakim Bey o el falso libro de Luther Blissett publicado por Mondadori. Se incluye también un documento sobre la penetración del nombre múltiple en España y la Huelga de Arte 2000-1.

Literatura Gris, Madrid, 2001. 112 págs., 5 €